

CÉSAR VALLEJO: LA CELDA DEL POEMA

(1915-1923)

DOCTORANDO

José Luis Corazón Ardura

DIRECTOR

José Manuel Cuesta Abad

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA DEL
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA, LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA
DE LA CIENCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



2015

No tengo pasado ni futuro

César Vallejo

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. <i>CÉSAR VALLEJO Y LA RUINA DE LA INTERPRETACIÓN...</i>	Página 8
CAPÍTULO 1. UN ROMANTICISMO MODERNO	27
1.1. LA REIVINDICACIÓN DE LA CRÍTICA	27
1.2. EL POETA Y LA MODERNIDAD	36
1.3. DE POETAS OSCUROS	47
CAPÍTULO 2. EL MENSAJE POÉTICO	58
2.1. LA PARTE MORTAL DE LA DIVINIDAD	58
2.2. LA DISTANCIA DE DIOS	69
2.3. EL DIOS ENFERMO	79
2.4. EL POETA DEICIDA	89
CAPÍTULO 3. LA CELDA DEL POEMA	106
3.1 LA ORFANDAD VIGILANTE	106
3.2 LA CÁRCEL DE LA LITERATURA	116
3.3 EL CUARTO POÉTICO	130
3.4 EL POETA EN ARCHIPIÉLAGO	148
CAPÍTULO 4. LA ESCRITURA, LA PESADILLA	161
4.1 UNA JUSTICIA POÉTICA	161
4.2 LA PESADILLA IMAGINARIA	172
4.3 LAS MANOS EN EL ESPEJO	183
APÉNDICE. <i>CÉSAR VALLEJO O LA ESCRITURA DE COMBATE. MADRID, 1931</i>	194
BIBLIOGRAFÍA	217

INTRODUCCIÓN

César Vallejo y la ruina de la interpretación

*Continúa, ignorado
por la región atea
y nada crea
el dios cansado*

EGUREN

La escritura y la espuma

Pareciera que de la escritura de César Vallejo no quedara sino la impropia ruina de la interpretación. Una experiencia literaria del lenguaje destinada a ser indecible, a través de una exigencia que se abre en un mundo sólo dable como prueba de una ausencia, absolutamente. El espacio literario del poeta asediando el lenguaje y las pruebas de la ausencia ante un dios enfermizo y enfermo, cerrado a su cauto trato con la palabra, relatan una trágica ironía. Los libros que publicara en su juventud configuran su obra principal. Pero este hecho diferencia su particular escritura, realizada en el Perú de principios del siglo XX, inaugurando y clausurando todo un lugar poético de la literatura de la modernidad. Este periodo inicial de su obra (1915-1923), en el umbral abierto por la aparición de El Romanticismo en la poesía castellana, Los heraldos negros, Trilce, Escalas y Fable salvaje, es el espacio donde vamos a circunscribirnos.

Porque podemos considerar que la posibilidad de encontrar muros, paredes y cuartos en su literatura llegue a hacernos partícipes de un sentido enigmático de la

metáfora, aparentemente negativa y difusa, capaz de cuestionar la interpretación de la palabra a la hora de establecer cuáles son los límites de la celda del poema y del espacio de lo poético: los límites del poema como límites de lenguaje. Un sentido que la poesía vallejiiana anuncia en una desposesión formal destinada a quedar separada de sí. Esta condición absoluta de su escritura impone una aparente y desastrosa experiencia para el lector. En la escritura de César Vallejo se alcanza el escepticismo ante la literatura, otorgada precisamente en la huida poética del poema, en la salida poemática de una poesía condenada a la absolución. Por eso debió considerar seriamente la imposibilidad de la traducción de la poesía. César Vallejo dedicó su primer libro a un tema ya intempestivo, la relevancia del Romanticismo en la poesía castellana. Sin duda, a pesar de ser un texto destinado a la obtención del grado de bachiller, el poeta comienza en el espacio de la teoría literaria como un crítico idealista que buscara en la trascendencia una escritura de combate y rebelión, un examen de corte filosófico histórico casi positivista, orientado a la dependencia de la lengua de conceptos periclitados como la raza, el medio o el momento histórico. Constataremos que muchas de las claves que se han subrayado por los estudios vallejianos pueden rastrearse en este breve texto inicial. Una recuperación de la escritura que dará paso, como afirma, a la inmersión poética romántica considerada como algo subyacente a cualquier expresión artística y que, en cualquier caso, no debía ser muy celebrada ya por las aspiraciones estéticas modernistas o vanguardistas coetáneas.

Podemos decir que Vallejo era de algún modo un realista decadente en tiempos dedicados a la exploración técnica literaria de principios del siglo XX, optando por un alambicamiento verbalmente profuso en conceptos líricos que conducen a una rara interpretación de la literatura debida a su peculiar trato con el lenguaje. Así, desde el

primero de sus dos libros de poesía anunciaba, a la manera de redivivo Zaratustra, la llegada de un nuevo modo poético anclado en la ausencia y en el sentimiento de ser repudiado por la divinidad. En este sentido, el escritor aparece como el extraño rechazado por Dios, golpeado por todos y por todo, en esa irónica lírica de la expulsión propia de una vida consciente de la parte mortal, con nostálgicas ansias en la oscuridad, lamentando el vaciamiento del tiempo en el espejismo de lo divino. Como encogido de hombros, Vallejo propone una serie de ideas poéticas que son necesariamente enlazables a una determinada experiencia del mundo cancelado por lo absurdo, bordeando el nihilismo, pero sin caer en la tentación desesperada constante que atraviesan sus libros, a pesar de las ganas de quedarse anclado en este verso! (“Los anillos fatigados”, Los heraldos negros)

Quien afirmaba haber nacido un día que Dios estuvo enfermo y grave, es radicalmente alguien que proviene de un mundo más clásico y pesante de lo que aparenta. La peculiaridad casi gongorina del verso vallejiano, en el sentido de conciliar la inteligencia literaria con la historia del poema, es una querencia profundamente barroca. Luego, Vallejo es poeta de ingenio. El pretendido vanguardismo señalado en su poesía, no es más que el trato subjetivo de quien sabe de las argucias del ritmo y la luz de la prosa del día. Pero Trilce vendrá a confabular contra ese Dios identificado en el sol de la distancia y el alejamiento, capitulando con la tradición castellana y americana. En el eclipse del verbo y el nombre, de los números y los seres, realizará una transformación literaria profundamente vinculada a la experiencia metafórica de la cárcel del poema.

En esa oscura continuidad lírica de sus iniciales libros de poesía, -exceptuando su obra póstuma, aunque consideremos que toda su escritura posea este carácter último-, aparece Escalas, una escritura melografiada que parte de la experiencia del

encerramiento, en un sentido hospitalario apropiado a la locura, vinculado a la introversión y cerramiento del mundo. Si a partir de la escritura vallejiana se ha subrayado la importancia de la experiencia del doble y del extraño, también es considerable la distancia con la que parece conversar con aquello de lo que se separa, bien sea la propia tierra, la tradición histórica y biográfica o la literatura europea. Porque es extraño que muchos de los términos que han dado lugar a las poéticas actuales de la literatura, tengan en su obra una presencia anticipadora. Esa ternura propia del terror que ronda es la misma que ha trazado en sus relatos. La dulzura que cambia la escala de la poesía separada, donde se habla con un interlocutor ausente, es la personificación mortal de la poesía. Entonces, ¿por qué comenzaría desde una perspectiva teórica postromántica un análisis de la poesía castellana? ¿Cómo debe comprenderse la religiosidad de su concepción vital? ¿Qué espacio convoca un libro tan extraño como Trilce, palabra que a pesar de todo no quiere decir nada, capaz de arruinar cualquier capacidad interpretativa? ¿Ha quedado el poema como prueba de una reclusión final?

Entonces, la escritura de Vallejo deviene póstuma y no termina, sino en posterior destierro. Porque hemos de constatar la exigua atención que ha provocado su escritura en los estudios literarios españoles, después de cien años de cumplirse su nacimiento. Más cuanto, a pesar de la radicalidad peruana del poeta, su escritura no sea únicamente tan hispanoamericana como aparenta. La extrañeza de su manera revela más que un resto de técnica. La voz de los poemas de Vallejo comparece como un discurso con algo ausente. Y todo comienza iluminado por un sol lejano, ni caliente, ni cercano, un dios que, a pesar de estar presente, se antoja capaz de golpear como si de su fuerza dependiera la del poeta. Quiero escribir, pero me sale espuma. Los heraldos negros anuncian esta muerte de la luz, un eclipse que no ignora el frío del

deseo insatisfecho, el escalofrío y el viento del ala de la locura, en un espacio de nervios claramente angustioso y hermético. El encerrado en la sombra no espera más que otros golpes en una celebración de algún modo emotiva, pero fuertemente influida por la posibilidad de pensar un Dios enfermo, aún transfigurado en el poeta. Esta trinidad de poesía, divinidad y muerte no debe ser confundida sino con la unidad de lo que muere y sólo puede ser recuperada partiendo de un abandono consciente. En Vallejo no hay paisaje, ni mito, ni naturaleza, ni noche estrellada, ni amor al hogar. Hay una rememoración de todo ello, hay una carencia continuada, hay lo inquietante. Un monólogo interior con los muertos, desde su aislamiento biográfico, del aula a la cárcel, entre la casa y el café, de la mina a la zona de embarque. Un maestro de escuela, un agrimensor del lenguaje, entendiendo la poesía a través de las rejas, al otro lado de una idea futura y consoladora del verso. Un poeta que realmente no escribió más que para domeñar la efervescencia.

Modernidad de una lírica

Sorprende que a pesar de la contribución de Vallejo al crear una lírica generalmente logocéntrica, apenas dejara referencias sobre su propia máquina de escritura. En el caso de su estilo, muestra una predilección por dirigirse hacia lo presente como si hubiera desaparecido. El tono y el ritmo se entrecortan, no por un instinto de realismo exacerbado que quisiera detener el instante, como si el mismo tiempo de manera pregnante quedara fijado en el poema o debido a una traslaticia legibilidad de cada palabra. Se trataría de otorgar a la lírica vallejana su valor destructivo y pesante, su valor al enfrentarse al odio divino, condicionada por la fatalidad del verbo, la fragosidad sinuosa de la palabra recobrada, el abandono del adjetivo innecesario. La memoria de Vallejo es el eje central de su escritura. En cualquier caso, una experiencia del tiempo recobrado en el desquiciamiento, no sólo

del propio idioma, sino de la propia realidad. Pero lo que redime es precisamente su alejamiento metafísico, porque el lenguaje vallejiano requiere quedar en una pétrea levedad, como la voz a la que se dirige, palabras enfermizas que hablan a una divinidad imperfecta y por venir. Es la repetición de los números y de los seres, sin pretender acariciar la idea siquiera de conformar una geometría universal. Es la suma de los recuerdos provenientes de una experiencia pasada, sin dejar de resonar la bulla modernista anterior, la muerte que comienza de forma quevedesca en lágrimas y excrementos, imponiendo en la línea mortal de equilibrio (I, Trilce) una erótica simbólica de punzado orgasmo. Estruendo mudo, silencio compartido, sin nadie frente al espejo o tras el cristal.

Esta ilegibilidad del poema, debida a una imprecisión poética, es paradójicamente cuestión de oralidad, verbosidad y elocuencia. César Vallejo repite hasta el cansancio su inocencia en esta celda, pero ¿quién tropieza por afuera? (LVIII, Trilce) Quizá pueda creerse que Trilce es lo que ocurre a quien acude hasta la costa conocida, aún sin haber partido, de vuelta: “Y la península párase/ por la espalda, abozaleada, impertérrita” (I, Trilce), “Temo que me quede algún flanco seco;” (LXXVII, Trilce). El caso es que el poeta, como decimos, no publicó ningún libro poético después de su viaje a París, en una simbólica travesía hacia Europa. Este moderno silencio debe tener alguna razón vinculada tanto a la experiencia de una escritura decididamente ahogada, como a una imperiosa necesidad de no dejar nada sobre los hombros y los costados del poeta y del poema. Esa solución está dada en lo que ha quedado en sus poemas postergados: “Murió mi eternidad y estoy velándola” (“La violencia de las horas”, Poemas póstumos) A pesar de todo, en la versión facsimilar puede comprobarse cómo Vallejo había escrito a máquina antes de ser tachado ese verso que la muerte se había producido “ayer, a las doce del día”. Un

espíritu, casi burlón y vampírico, detenido como el sol que va apagándose, pero cuyo cénit tiene lugar en la oscuridad de un umbral. El sol poniente con el que caracterizó Baudelaire al dandy de la modernidad puede ayudar a comprender el estado decadentista de la escritura de César Vallejo, ya que su particular dandismo no deja de ser un modernismo extemporáneo.

No queremos decir que Vallejo codiciara la esperanza de estetizar el mundo, en el sentido de otorgar a la escritura una cualidad capaz de revelar oscuras intuiciones, sino que mantiene una pose frente a los movimientos literarios, ofreciendo su escritura como acta de resistencia ante la decadencia de un mundo que declina. Es cuestión de modernidad literaria y estética. La juventud literaria de España y América carece en estos momentos de maestros (“Estado de la literatura española”, Favorables París Poema). Si como señalara Antenor Orrego en el prólogo a la primera edición de Trilce (1922), Vallejo estaba ya destripando los muñecos de la retórica, también es cierto que señalaba que su poesía estaba orientada a un determinado tratamiento del ser y de la existencia. Como se ha recordado, la relación heideggeriana de poesía y ser estaba ya indicada en este breve, pero valioso texto, sorprendentemente eludido en las posteriores ediciones trilceanas, anunciando algo que sería repetido posteriormente, creando espacios para presentar uno de los elementos centrales de una poética de la modernidad. Esta extraña conciliación de metafísica y literatura, cuyo origen se remontaría en el caso de Vallejo más allá de Mallarmé, es cuestión para comprender qué le queda a la poesía que viene. Porque es precisamente esa recuperación del poema como resto lo que anuncia una vuelta más a la alteridad de la palabra. Una modernidad lírica que Vallejo también anunciaba con una rápida declaración posterior acerca de su escritura: “Mi Reino es de este mundo, pero también del otro” (“La responsabilidad del escritor”, Artículos completos, ed. Jorge Puccinelli)

Entonces, bien pudiera considerarse el valor proyectivo de su poesía, su fascinante capacidad para desarrollar su propia muerte poética: “Yo he sentido eso algunas veces. En aquello que hago mejor, me siento arrebatado de mí, es decir, de mi personalidad corriente y cotidiana, estoy enajenado de mí mismo, como si una fuerza extraña me dictara lo que escribo, a veces siento, como si recordara algo que hubiese olvidado. Y ¡cosa paradójica! –a la vez que me siento enajenado- siento, sin embargo, que en esos momentos soy verdaderamente yo mismo, sé que allí está mi ser auténtico y soy profundamente feliz. Si uno pudiera prolongar ese estado indefinidamente ya no necesitaría ningún sustituto de la felicidad...” (Mi encuentro con César Vallejo, Antonio Orrego) Extraña consecuencia derivada de la aceptación de un destino que, en el caso de su escritura, se antoja poco dada al azar y al arrobamiento, sin presente ni futuro, como describe en una de sus cartas desde París.

Por otra parte, ese estímulo autodestructivo señala también hacia otros lugares importantes de su lírica. El poeta trata de destruir el ego literario. Aunque sepamos que es él quien dicta, hay una extraña sensación de que ya no estaba ahí. Esos sustantivos elementales en movimiento son prueba del desasimiento frente a un realismo de corte místico. El único misterio que concede su presencia es la posibilidad abierta en la rememoración del abandono. Así, deben matizarse esas aspiraciones escolares que pudieran llevarle a ser caracterizado como poeta que muestra diacrónicamente la historia de la literatura de una manera tragicómica, como modernista, parnasiano, simbolista, vanguardista, o lo que es peor y desubicado, surrealista. Vallejo es difícil de clasificar porque, en ese movimiento vertiginoso de una escritura moderna y postromántica y como en esa apetencia común a los movimientos estéticos de vanguardia por el Romanticismo, se mantiene abocado al rechazo y a una lasitud de algún modo elegida a través de un bosque de símbolos que proviene, de algún modo,

desde sus iniciales poemas de su periodo más bohemio, del paraíso artificial y de la nocturnidad pavorosa que ofrece la divinidad: “Porque antes de la Droga, que es hostia hecha de Ciencia,/ está la hostia, Droga hecha de Providencia;/ y antes de no ser nada ser lágrima y sufrir...” (“Encaje de fiebre”, Primeras composiciones, ed. Antonio Merino), “como un sol funeral, lúgubres vinos” (“Ascuas”, Primeras composiciones), “La noche es una copa de mal” (“La copa negra”, Los Heraldos negros), “bebo, ayuno, ab-/ sorbo heroína para la pena” (LVII, Trilce), “Quise entonces fumar. Necesitaba alivio para mi crisis nerviosa. Encamineme al ginké de Chale, que estaba cerca” (“Cera”, Narrativa completa, ed. Antonio Merino) Se trataría de no permanecer mucho tiempo en la palabra maldito con la esperanza de introducir viejos vocablos, sino en partir de una nueva sensibilidad, a golpe cardíaco, capaz de comprender la lírica vallejiana como un ejemplo notable de modernidad heterodoxa.

Es la propia ironía de Vallejo frente a aquellos escritores que pretenden haber realizado grandes cambios en la poesía, ignorando que son cuestiones que en Europa estaban destinadas a no ser nuevas. Este sentido de lo nuevo, alcanza en su poesía la prueba de su desfondamiento. Vallejo no está dispuesto a dejar lo poético en aras de un golpe de suerte, ni al azar. Trilce bien puede ser un libro maldito, pero no de un modo espontáneo. No pensamos que su escritura sea fruto de un desarrollo simplemente intuitivo o inspirado. Existen claves para comprender la importancia en su lírica de la eliminación, la corrección y la negatividad propia de una escritura literaria notablemente formal. Esa oscuridad pertenece a una tradición que no oculta la violencia al lenguaje literario, consciente de que la máquina de escritura ha quedado definitivamente subsumida en una celda cuyas paredes, menos clareadas de lo que aparentan, señalan hacia lo que pasa en los límites estrechos de los versos que componen sus poemas.

César Vallejo fue condenado críticamente en sus inicios al adolecer de algún extraño mal que le llevaba a considerar el enlazamiento del amor y de la muerte. Sin duda, referentes clásicos que encontró al pretender exponer toda una materia poética, tan evanescente como transitiva, capaz de considerar la importancia del recuerdo en el poema y en la misma prisión donde ha conseguido establecer pautas importantes desde el interior de una lírica profundamente melancólica. No una depresión, sino una quebradura poética. El apestado, el desesperado, el terrorista, el apaleado, como fue considerado alguna vez en su vida, era una busca que condujo a Vallejo a no saber si era posible salir de la palabra o del poema. Angosto cuarto de rechazo y sombra. Debemos señalar que la iconoclasia invertida en su poesía es distinta a cualquier otra práctica que cancele la idea de representación. Significativamente, Vallejo no debía ser muy favorable a una proyección imaginaria, carente de intenciones miméticas o sentimentales, ni a seguir el camino estrecho de la imagen creacionista porque su escritura abrupta parte del estrecho contacto con la aparición del recuerdo. A pesar de reconocer que, en definitiva, el hombre está lejos de mí (carta a Óscar Imaña, 2 agosto 1918, Correspondencia completa, ed. Jesús Cabel)

El taller de la penitenciaría

“Así, pues, el loco, contra lo que pudiera creerse, no se entrega a la locura totalmente, sino que parte su sensibilidad casi por igual entre esa vocación predominante de su vida y cualquiera otra esfera vital. El loco no pone mucho oriente en esto, ni demasiado ocaso en aquello. Tentados estamos de atribuirle el meridiano de las cosas, el terrible justo medio metafísico” (“La locura en el arte”, Artículos y crónicas completos I) La locura poética puede que sea una cuestión relevante para comprender la introversión de la escritura de César Vallejo. Comprendida como una invocación con la que hubiera de ponerse en contacto alrededor de lo inmundado, resulta

más importante la conciencia de estar de pie ante el muro. Al menos, eso puede observarse en la serie paralela de Escalas. Decimos que esa dulzura triste que se ha pretendido otorgar a la palabra trílce, históricamente no recibió otro nombre que melancolía, pero hasta la tristeza tiene un final en su ascenso. Escalas, cuyo título revela de nuevo el gusto de Vallejo por dejar las explicaciones en blanco y, por otra parte, la dificultad de conocer qué ocurre con sus títulos finalmente, es una suma de extraños relatos, cuya primera parte titulada Cuneiformes ya habla de su capacidad por buscar un origen de escritura adecuado a continuar en el espacio cerrado de los muros. Como relevante es la exposición de otro término central de su poética, una cuestión de justicia ante la seguridad de quedar preso en las paredes de lo escrito, como alguien que presencia a intervalos su propia muerte. La experiencia de la escritura vallejana conduce a un cierto sentimiento de extrañeza ante la culpa y el abandono. Además, la coincidencia de amor y muerte, contra espacio y tiempo, devuelven al silencioso estatismo de la espera. Es la apertura temporal que conduce a ponerse ante el muro, pero aún hay espacio para relatar ese instante: “Se baña el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho. El rebufo me quema. De pronto la sed aciagamente ensahara mi garganta y me devora las entrañas...” (“Muro este”, Escalas, ed. Antonio Merino)

En esta presencia del que muere no se trata de establecer una mera cuestión fantasmagórica, a pesar de ese ambiente donde todos los que hablan parecen estar muertos, y el relato no es más que lo que no suele aparecer dicho, y vuelve a reiterar que la madre decía lo que haría el poeta cuando ella muriese, o la palabra profética escondida en la muerte de lo poético que atraviesa toda la escritura vallejana en su liberación. Porque, ¿qué hay más allá de la vida y la muerte? Posiblemente, la vuelta al hogar como el que vuelve a ver a la madre muerta, en alma y cuerpo, esperando en el

umbral un espectro, pero transformando la realidad del miedo como si fuera una situación imposible, sólo presentable desde una lógica pseudonírica y literariamente realista. Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta (“Liberación”, Escalas) La verdad es que no sólo hay continuidad entre este libro y Trilce y Los heraldos negros. Hay un importante detalle en decir en un escrito que está construyendo que se encuentra corrigiendo un libro en un libro. O que transmita que se escuchan los sonidos de la imprenta de la cárcel. Consideremos que un vigilante asedia los escritos de Vallejo y su nombre es César. Aún mantenía en esos años su nombre completo, Abraham, o simplemente la letra inicial. Aun sabiendo que alguien escucha sus pasos, el desdoblamiento entre la poesía y la prosa no queda indiferente ante el hecho de que la estancia en la cárcel fuera uno de los temas centrales de este periodo.

Extraña coincidencia: la aparición de estos dos libros en un taller de la penitenciaría. Vallejo, como desequilibrado, en la misma forma que los sentidos del loco parecen haber enfermado, alcanza un habla salvaje que todo tiene de hermético. Esta es la parte política en este periodo que alcanza no sólo a su poesía, sino a su prosa. Política porque además de estar erigida en el suelo de la ciudad frente a una naturaleza muerta, en la piedra del muro de la palabra, es el resultado de la acción de un rebelde. La escritura en la cárcel cancela una experiencia poética, abandonando las razones que su poesía ha ordenado para borrar el pasado por escrito. Una cuadratura del símbolo que tiene su eje en la muerte de la escritura, a través de la propia vida del poeta, precisamente porque su herencia romántica ha conducido a optar por la palabra, más que por la idea, como material de lenguaje, pero siendo consciente de que ya no puede establecerse el poema en el florilegio verbalista. A partir de esa concatenación sintáctica, construir y ordenar la vivencia de lo muerto. Ahí todo Vallejo

es futuro, como estar destinado a la tumba, alcanzando el meridiano equilibrio de la soledad. Su poesía es una defensa de la vida, conformando un aceptable epicureísmo que no vacilaba ante la presencia de la muerte proclamada en su máxima plenitud.

El resto de estos libros son una consolación de la escritura impresa en los talleres de la penitenciaría, una absolución de la poesía que ya desde un principio consideraba la lentitud con la que el sol moría en relación al final del canto. Justamente César Vallejo utilizó en El Romanticismo en la poesía castellana un fragmento de José Martí para caracterizar al poeta romántico, si no lo hacía, de manera tópica e irónica, con el tópico maldito en la modernidad: “Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra; y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras, ¡qué golpes en el cerebro!, ¡qué susto en el pecho!, ¡qué demanda lo que no viene!, ¡qué no saber lo que se desea!, ¡qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba!”. Si bien es cierto que una de las características del poeta romántico es precisamente su apariencia im-poética, hemos de señalar que Vallejo parece encontrarse en una extraña sintonía con una pesantez que requiere de apoyo. Son las bajadas del caballo en el umbral de la casa, la retirada hacia las piedras en una suerte de estética del flanco y de lo filoso, ya abrupta, cuando lo que queda es el cansancio y la posibilidad de encontrar la quietud ensimismada en el abandono de la muerte. José María Eguren había considerado la inacción de lo divino al hablar del cansancio de un dios casi mortal, idea presente con constancia en la poética de Vallejo: “He soñado una fuga” (“Medialuz”, Los heraldos negros)

Lo que habita es la presencia muda -insolente piedra- de la muerte occidental, la sinrazón de ser que existe, mientras el autor queda encerrado en lo que no escribe. Porque en su escritura comparece una ausencia intermitente donde la imagen inspirada

en la pobreza queda ligada a una poética del anochecer y del dolor. El abandonado por todos, bajo el sol lúgubre, no resulta ser sino el propio Dios identificado también con el poeta. Es el ocaso desde el inicio, la consecuente adhesión a un espacio de renuncia que Vallejo identifica con el juego de unos dados que son materia simbólica destinada a desaparecer: “Dios mío, y esta noche sorda, oscura,/ ya no podrás jugar, porque la Tierra/ a fuerza de rodar, así tan dura,/ es un dado roído y ya redondo/ que no puede parar sino en un hueco,/ en el hueco de inmensa sepultura” (“Los dados eternos”, Los heraldos negros) Un poético sarcófago en que terminará convirtiendo el poema dando inicio a esa cuaternidad que pertenece al introvertido que sabe que no queda más salida que la muerte otorgada en el brillo melancólico.

Títulos que Vallejo otorga simbólicamente a sus escritos en una melancolía que ya incluye en sí la dulzura de la tristeza. Parado en una roca, recostado en la escritura, vistiendo un abrigo oscuro, Vallejo abandonó casi definitivamente el poema como una piedra. En la sepultura la piedra pertenece a un orden simbólico, pero Vallejo es parco en alegorías. La cuestión entonces debe dirigirse a buscar en su escritura aquellas repeticiones causantes de tanta extrañeza. Esta clara inapetencia, capaz de erradicar de manera tajante el lenguaje más fácil, conduce al poeta a encontrar en el vértigo las razonables causas de una pérdida de lo literario. Esta es probablemente su busca del límite poemático, una pobreza reluctante que debe quedar enmarcada en una libertad amenazada por la verbosidad. Su discrepancia con el mundo imaginario contribuye a que pueda detectarse una fuerte orientación realista, pero no en un sentido que comprenda lo poético como una lamentación que reclamara otro orden. Al contrario, en la escritura de Vallejo pueden mostrarse claramente sus aversiones, sus ironías y su labor de barrido de toda referencia literaria. Esa parodia frente a los grandes poetas hispanoamericanos es también la prueba de su filiación poética. Si es sabido que

ocultaba sus lecturas a sus cercanos, podemos adelantar que la lírica francesa del siglo XIX fuera una piedra importante donde descansar. Pero estas relaciones pronto se oscurecen, como si la literatura más importante se encontrara en ese recuerdo.

Son las declaraciones atrabiliarias de sus posteriores artículos periodísticos a 1923, donde ya criticaba abiertamente a las pretendidas vanguardias. Son los reconocidos resbalones dadaístas, la furiosa aversión futurista o su autopsia del surrealismo como movimiento literario. Ciertamente se ha hablado de su posición mallarmeana o sus inclinaciones hacia el Modernismo, la aspiración sentimental o la bohemia juvenil, cuando en realidad la poesía de Vallejo adolece. Lo incuestionable es que a través de los rincones de este periodo inicial y final de su labor como escritor nada adivina ni las palabras que vienen, ni la costumbre fatalista de andar por los trapecios. Esto es lo absoluto que encuentra su escritura. La pobreza como prueba de una gravedad que debe trasladarse a la oralidad, sin permanecer oráculo esotérico. El idealismo y la lluvia constante el día de la muerte, la noche del ausente, el hecho de celebrar el amor cerca del cementerio, hacen de la escritura de Vallejo un espacio de reflexión sobre la ruina y el abandono, sobre una trascendencia absoluta imposible, en el hiato que separa las palabras de su fácil presencia. Para eso quedan los poetas en tiempos de penuria, para dejar constancia de la inmovilidad ante el umbral: “No entremos. Me da miedo este favor/ de tornar por minutos, por puentes volados./ Yo no avanzo, señor dulce,/ recuerdo valeroso, triste/ esqueleto cantor” (XXVII, Trilce)

El sol funeral

El nihilismo inspirado en Jean Paul o Hölderlin que dio lugar a una lectura unidireccional de la muerte de Dios, es en el caso de César Vallejo una clave importante para comprender su escritura acerca de lo que queda antes y después de

una enfermedad. Porque comprender el escepticismo, en este caso poético, desde la perspectiva de la lírica vallejiana, va a conducirnos a una destrucción ligada a la metafísica que no es propiamente el nihilismo ortodoxo del hospital, sino el espacio frontal de la inacción. Mas notando que cuando Vallejo hace confundir los verbos con las palabras, no lo hace con una intención anuladora o negativa. Precisamente, la actualización del pasado en el presente muestra que Vallejo no es estrictamente un nihilista. A pesar de su rechazo a la posterior escritura poemática o su capacidad para hablar de un dios cansado y enfermo, grave, el caso es que en ese origen sólo tiene lugar el principio y fin de su escritura. A pesar de las filiaciones nietzscheanas, su poesía permanece cercada. Esa relación con el nombre para pensar el tiempo, una lírica amorosa notablemente erótica, la inspiración religiosa a la hora de crear espacios donde lo divino se aparta, están ligados a esta distancia destructora donde solo queda espacio para dar cuenta de un mundo que arde, mostrando que los valores poéticos recobran realmente una posición escrita. Es el caso del calor y de la sed, transcritos y borrosos, en el momento de la tachadura. Es el momento donde el lugar de la escritura y lo poético coinciden en la borradura. Así, la poética de Vallejo parece concluir en esa falta de decir: “Si al menos el calor (_____ Mejor/ no digo nada” (XXXII, Trilce) La memoria de la ausencia comparece de modo triste, siempre. Es el caso de la vinculación del lenguaje archipiélago que pudiera relacionarse con la poesía de René Char, o el meridiano del paso de Celan, o el absurdo esperar del agrimensor kafkiano, o la angustia de Beckett en los cuartos y casa de la madre, que tienen una clara anticipación en toda su escritura.

A pesar de la importancia de la corrección y la apariencia estacionaria de los poemas, Vallejo sabe mostrar que la destrucción está pasando y que aún se encuentra de conversación con sus muertos. Como continua es la referencia a la melancolía,

cerca de la mortaja y del mar. El sol helado no es más que una descripción del estado crítico de su escritura, como la piedra iluminando los títulos de la sombra. Esa extraña partida de los contrarios encuentra su sitio en la poética comprendida como una configuración de lo que ya no pertenece al mundo porque el sepulcro quedó vacío. A pesar de quedar sujeto a un sol ausente que al fin ha logrado ofrecer su adumbramiento: “Ni ese bueno del Sol que, al morirse de gusto,/ lo desposta todo para distribuirlo/ entre las sombras, el pródigo,/ ni él me esperaría a la otra banda./ Ni los demás que paran sólo/ entrando y saliendo” (XXXIV, Trilce) Teóricamente, la literatura se constituye en aporía frente al mundo abierto, posponiendo las razones de su existencia. Frente al hermetismo, constituye una de las suertes de la palabra. Sin dejar de desaparecer, el poeta se dejó fotografiar en París recostado en una piedra con pose melancólica. La referencia doble al dios enfermo, la piedra y los hombros sosteniendo un libro, mirando hacia el suelo en actitud contemplativa, acertaría a presentar a Vallejo como alguien que está de despedida. Es así en el caso del periodo cerrado por su travesía hacia una Europa de hombres guillermosecundarios, por el silencio y rechazo en torno a su creación de escritura, como reconocerá en la conocida carta enviada desde París a Luis Alberto Sánchez en 1927, fecha importante, al menos, para la formación de escuelas en la literatura castellana: “Aun cuando se me han solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrita: no publicar nada, mientras ello no obedezca a una entrañable voluntad mía, tan entrañable como extraliteraria”.

El caso es que Vallejo no deja mucho espacio, como decimos, ni a la metáfora, ni a la imagen, ni a la escritura. O mejor habría que valorar que se trata de un periodo de silencio que responde a un rechazo que va a corresponder a un tiempo donde apenas publicará nada literario en vida a excepción de unos poemas. Este silencio puede

comprenderse como una tentativa relacionada con este rebosamiento alcanzado por la escritura de Trilce, la destrucción llevada hasta un límite estético donde no se puede decir sin lo absoluto. Afuera, permanece la poesía como retirada melancólica y continua, como escribiera Albert Samain: “Lo mismo que en un patio de hospicio o de prisión,/ el aire es quieto y de una contenida tristeza;/ y las hojas doradas, cuando llega a su hora,/ caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierba” (“Otoño”, La poesía francesa moderna, antología de Enrique Díaz-Canedo y Fernando Fortún, trad. Juan Ramón Jiménez, 1913) César Vallejo dice, parece decir: es tiempo de pesadilla, la escritura. Frente a un sentimentalismo del cual Vallejo huyó constantemente, la opción dialéctica propia de su orientación futura quedó en un espumante intervalo entre lo absurdo, lo religioso o la invocación a través de lo sensible. También se ha señalado la dificultad de comprensión ante su literatura y se ha tratado de mostrar que era una especie de vate del dolor. Pero Vallejo sabe la indigencia del lenguaje y conoce las posibilidades abiertas por un tratamiento verbalista de lo poético, pero también es consciente de su peligro, bajo los espacios subterráneos del miedo y el silencio.

La pobreza y el peligro son conceptos poéticos importantes para considerar la modernidad de una lírica. Una vertiginosa experiencia del recuerdo como concepto central para comprender la escritura, sin pretender conducirnos a una simple otredad producida por la inexistencia de algo unitario, manteniendo una posición paradójica donde los adjetivos comienzan a verbalizar, los nombres a ignorar y el vocabulario a olvidar. Es la referencia a la propia memoria una de las aportaciones más importantes de su escritura. Como es significativa la asunción de Vallejo por el verbo, lo que debemos exponer es cómo comprende el sentido de la acción. Quedan convertidos en verbo las piedras, el tiempo, el dolor, el sentimiento, el pensamiento, las palabras, la escritura del poema, una pedrada, para luego desaparecer. Esta armonía establecida

por el escritor reclama una interpretación que considere la relevante transformación escrita de lo real tanto en el poema como en sus relatos. Por otra parte, habrá que comprender cuál es el argumento de una poética que muestra la existencia de un dios dotado de tiempo cuyo espacio está en los oscuros rincones de una celda. Queremos decir que buscar el origen de la poesía de Vallejo es cuestión de dirigirse a su escritura, si eso puede ser dicho. Como repetimos, debemos atender a esa posible lejanía o distancia con el hogar porque el dramatismo de Vallejo conduce a la angustia: el origen inasible de su poesía está en la ausencia. No es que el sol sea frío. El sol está helado. Una disonante tensión donde lo absurdo y la armonía del pathos vallejiano reclaman una lectura de sus nuevos modos de decir, sin separarse de una lírica que confirme el valor y la modernidad de una poética de lo inhóspito. Este momento absoluto de la escritura de César Vallejo confirma el valor de sabernos en las ruinas, mas una interpretación consciente de sus límites tratará de confirmar que hubo un sol tenebroso en la coincidencia de su poesía y su prosa.

CAPÍTULO 1

UN ROMANTICISMO MODERNO

1.1 LA REIVINDICACIÓN DE LA CRÍTICA

La escritura de César Vallejo comienza con un estudio tópico sobre la posibilidad romántica de la poesía española, encaminado a la postulación de un examen crítico de la literatura castellana. Partiendo de un cierto espíritu de combate y denuncia, vendrá a realizar un examen que en realidad no permanecía ajeno a las propuestas que desde la literatura peruana habrían iniciado las ideas sobre el romanticismo anárquico de Manuel González Prada o el modernismo decadentista de Abraham Valdelomar, escritores que tuvieron un importante ascendiente en la trayectoria de Vallejo, sobre todo a la hora de mostrar su admiración y una lectura cuidada de sus textos literarios. En realidad, *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915) es una breve tesina donde podemos apreciar el interés que el poeta mostraba por sus predecesores europeos, probando que sus inicios en la literatura no eran estrictamente poéticos, sino de una manera crítica¹. No sorprende que su primer libro fuera una reivindicación de sus propias raíces literarias, más cuando su apuesta se dirige a la exposición particular de las ideas que articularán su conocimiento de la literatura. El caso es que en ese comienzo aparece una suerte de compendio de la modernidad, relacionada con el establecimiento de su configuración literaria y crítica en el seno de una poética. ¿Qué ha conducido a comenzar su texto reivindicando la práctica de la crítica? Como veremos,

¹ VALLEJO, César, *El Romanticismo en la poesía castellana*, Juan Mejía Bacca & PL Villanueva Editores, Lima, 1954 (1° ed., Tipografía Olaya, Trujillo, 1915) El libro fue presentado en la Universidad de Trujillo, habiendo sido reeditado en distintas ocasiones hasta hoy. Ver bibliografía.

de alguna manera la figura de Vallejo oscilará hacia presupuestos teóricos que serán comprobables en su literatura futura. ¿Qué sentido le ofrece la crítica como instrumento capaz de proporcionar un conocimiento de carácter científico, positivista y casi estructural de la poesía castellana desde Perú? Sin duda, la invocación de una capacidad de juicio ante el hecho literario que parta de un modelo propio. Una noción correctora del ideal que ha de consentir en proporcionar un valor íntimo, por encima de lo afectivo y lo emocional que suele caracterizar a lo lírico, en aras de una valoración elevada de trascendencia espiritual. A pesar de las ideas que llevaron al Romanticismo a incluir en su ideario la fortuna de ser una especie de modelo normativo estricto y profundo, Vallejo acepta que la aparición de la crítica estaba inextricablemente unida a una concepción europeísta del hecho literario². Crítico con la misma Ilustración con la que parece comenzar la historia de la Estética como consecuencia de su espíritu preceptivo, apuesta por una consideración de la crítica en un sentido plenamente positivista. Se trata de partir de una conciencia crítica y científica dirigida hacia una psicología del arte capaz de orientar el estudio de las ciencias y las artes hacia una filosofía de vida que no desplazara su sentido autónomo. Entonces, la literatura surge desde una crítica del conocimiento. Vallejo ofrecerá en este texto inicial de su escritura una busca del origen

² Posteriormente, en el artículo titulado “Contra el secreto profesional (A propósito de Pablo Abril de Vivero)”, publicado en la revista *Variedades* (Lima, 7 mayo 1927), Vallejo señala cómo las aportaciones americanas a la poesía eran reconocibles en la literatura europea con anterioridad: 1. La nueva ortografía se imponía en Europa desde 1900. 2. La caligrafía era un postulado europeo desde Juan de la Cruz hasta Apollinaire. 3. Los nuevos asuntos eran conocidos por los futuristas, por ejemplo. 4. Las nuevas imágenes en poesía eran ya conocidas desde Mallarmé hasta los surrealistas. 5. Las nuevas imágenes en el arte surgieron en el siglo XIX hasta llegar al cubismo. 6. Las aportaciones de la ciencia dan una nueva concepción cosmológica. 7. El nuevo sentimiento político tenía su origen en Tolstoi. Todas estas aseveraciones están relacionadas con la crítica negativa que Vallejo realiza sobre un texto de Jean Cocteau titulado *El secreto profesional*. Vd. César Vallejo. *Artículos y crónicas completos*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jorge Puccinelli, 2002, pp. 421-422.

del Romanticismo en la influencia de Taine. Será la raza, el medio o el momento de aparición de lo poético, los elementos principales que le lleven a considerar la presencia de un típico espíritu de lo español asociado a la génesis de lo romántico.

También mantiene que es precisamente el alejamiento de España de la tradición europea hasta el siglo XVIII la causa de su efecto mínimo en la literatura de la modernidad. A pesar de postular que esa crisis literaria española se debe a un moderado cansancio, podemos apreciar que Vallejo en estos años de formación no se muestre justamente unido al fervor de una política progresista, sino todo lo contrario. No hay aún rastro de su inmersión en la literatura indigenista, ni aparecen posiciones políticas que pudieran adscribirle a una posición política marxista, a pesar de su participación en grupos como *El Norte* o su contacto con personalidades que acabarían fundando el partido político del APRA, como Raúl Haya de la Torre. Vallejo puede considerarse como un defensor enérgico de posiciones más hispanistas, en el sentido de concebir como rasgos negativos, entre otros, la presencia de lo bárbaro en el castellano³. Así, afirmará la importancia de la “gloriosa cruzada de religión y patriotismo”, “la lucha contra la invasión árabe” o “el descubrimiento de América”, como características propias del carácter español. Tópicos que por otra parte, le confirmarán en la fuerza

³ Antenor Orrego se refería a estas influencias iniciales en un simposio dedicado a Vallejo en Argentina en 1959: “Vallejo se acercó a mí trayéndome un cuaderno de poesías... Allí me percaté de las extensas lecturas de Vallejo, en secreto, por su cuenta, de toda la literatura del Siglo de Oro, y que se proyectaban, más atrás todavía, a Gonzalo de Berceo y el Arcipreste. Eran, en realidad, estas composiciones una imitación magníficamente hecha de la poesía española, y así se explican esos giros netamente castizos que se encuentran en *Trilce*. En esas composiciones, lo recuerdo perfectamente, había imitaciones de Quevedo, bueno, y de Tirso de Molina y de otros poetas españoles...”, en JÁCOME, Gustavo Alfredo, *Estudios estilísticos en la poesía de César Vallejo*, Editorial Casa de Cultura Ecuatoriana, Quito, 1988, p. 89.

fundada en la presencia de la sangre latina, las especulaciones filosóficas o una sublimidad artística que condujeron a España a una hipotética superioridad intelectual desconocida. Vallejo señala que ese imperio tuvo un final provocado por la debilidad frente a otros poderes surgidos de la esterilidad, la ascensión y el seguro abatimiento de los pueblos españoles frente a la fuerza de un pensamiento meridional. ¿Cuáles son a su juicio las características propias del pensamiento lírico romántico español, a pesar de su espíritu decadente? En primer lugar, un *desbocado vuelo de fantasía* propiciado por la poesía de Fray Luis de León o Calderón de la Barca. También, la *asombrosa sensibilidad* proyectada por la meditación dolorosa, un perenne hastío de la vida, la conciencia del destino o la presencia de un consuelo insuficiente.

Además, la capacidad de unir pasión y arte a través de un espíritu altanero u orgulloso o la presencia de la influencia árabe que otorgara a la poesía un espacio de dignidad, amor y fervor religioso que contribuyera a la creación de obras formalmente bellas, con líneas fuertes y proporciones grandiosas. Al final, la unión del carácter idealista propio de Quijote y el pesimismo oscuro de Espronceda. En esta visión tópica, Vallejo afirma que la presencia de lo racial ha tenido lugar gracias a sus efectos fantasiosos en la *psique* española. Es la presencia de lo melancólico y el refinamiento sentimental, la concepción del amor honrado con la violencia de la sangre, una mística fanática donde la belleza formal y la sonoridad del idioma español condujeran a un *continuum* romántico propiamente hispánico, distinguido del resto de movimientos europeos. En realidad, nada hace pensar que el propio Vallejo se encuentre entonces bajo los auspicios de una lírica propiamente modernista y americana, sino todo lo contrario. A pesar de que en sus poemas iniciales comprobaremos que no hay nada que pudiera llevarle a encontrarse en un espacio fuera de lo tradicional, máxime cuando pasa a explicar la importancia del medio, partiendo de una concepción biologista de la

geografía ibérica, llegando a afirmar que España “puede considerarse como la India del continente europeo”. Estos aspectos débiles del trabajo vallejiano continúan al referirse a la belleza natural del paisaje español: “De ahí que acordando esta influencia a la predisposición fantaseadora de la raza, dé por resultado el caluroso arrobamiento de la mente, la fuerza instintiva de la mente, la fuerza instintiva hacia las lucubraciones del ensueño y los infinitos viajes por el país de la pura fantasía”.

Lo que sorprende de este texto es que su apuesta llegue desde Perú bajo la autoría de un joven estudiante que aún no ha publicado ningún libro de poesía. Pero, ¿por qué esta defensa de lo castellano y lo español? Si en esta primera parte de su texto no podemos más que observar un lamentable artificio, más fortuna tendrá a la hora de exponer cuestiones que afectan directamente a la poesía moderna y a considerar si Vallejo pueda ser ubicado en el seno de la transformación que llevará a la literatura y a la escritura a una completa crisis paulatina propia de *nuestra* modernidad. En cualquier caso, sí que podemos indicar otras cuestiones que afectan directamente a este caso particular de extrañamiento poético. Vallejo señalará la importancia de la creación basada en una intuición del futuro, o la capacidad visionaria de lo que vendrá o en ese destino remoto al que parece dirigir una poética de corte metafísico basada en el recuerdo y en la añoranza, previendo lo que sucederá en su escritura futura: “una fuerte poesía metafísica es hija de esta potencia imaginativa, una poesía toda hecha de nostalgia, de añoranza por lo que se contempla en sueños y falta en la realidad, una poesía cuyo rasgo sincrético es el tema del pasado y el eterno problema del futuro”.

Sin duda, como reconoce Vallejo, el sentimiento trágico que está en el interior de la poética del Romanticismo proviene de dos importantes claves para comprender la lírica de la modernidad: un *hastío* de corte schopenhaueriano y la presencia de una *pobreza* ante la apariencia del amor. Esta es una de las claves que se han señalado con

insistencia a la hora de caracterizar una escritura sumida en la nostalgia y en la falta de correspondencia, a partir de la representación de una *pobreza* lingüística ante el mundo. Y es aquí cuando Vallejo muestra el centro de sus ideas acerca del Romanticismo de la poesía castellana, la posibilidad de que provenga de la libertad del carácter español, inspirado por la revolución filosófica que condujo al final de la Ilustración. En resumen, Vallejo ofrece una extensa lista de características españolas típicas que, volvemos a reiterar, no dejan de ser una influencia desafortunada en nuestra opinión, al ser estructuradas desde presupuestos biológicos, geográficos y raciales, en nada vinculados aparentemente a una poética literaria, propios de una época. Por otra parte, Vallejo enumerará otras claves importantes como el amor a la naturaleza, el misterio del mundo, la relación entre la belleza natural y el espíritu, la presencia del espíritu filosófico, la unión de fantasía, metafísica y teología, la sutileza y la fecundidad, la libre inspiración, el individualismo y la noción de libertad, el patriotismo, la superstición religiosa, el pesimismo existencial, la capacidad emotiva de la pasión, la culminación de lo lírico en una ternura exquisita.

Precisamente, constituyen los tópicos que irá derruyendo a través de su escritura, considerando la importancia de la nostalgia como invención del recuerdo. Por otra parte, Vallejo muestra en este texto una idea clave para comprender que sintéticamente el Romanticismo español proviene también de la influencia de la poesía italiana, inglesa, alemana o francesa: “El Romanticismo no es sólo producto de España, sino también del gran caudal de ideas que le ha venido de las mentalidades de otros países europeos”. Si la influencia de la poesía italiana viene dada a su juicio por la importancia de las traducciones de Dante o Petrarca, la influencia de lo alegórico o la unión de la pasión y el dolor en la belleza, mayor relevancia tendrá la inserción de presupuestos amorosos y mortales: “Pero como los sentidos en el hombre se sublevan en contra de aquel género

de virtudes e idealidades puras, entonces surgen las luchas en el mundo interno, las batallas corazón adentro, luchas que deben ser vividas por las musas donde quiera que se encuentren: en la cámara de los reyes, o en la choza de los míseros”. Este sentimiento de combate es lo que propiciará que Vallejo postule a lo largo de su trayectoria como escritor una marcada aspiración por rebelarse ante presupuestos más objetivistas, plenamente imbuido en una estética individualista: “siendo cada hombre el fondo mismo de la poesía, la inspiración es personal, subjetiva, porque en cada canto va ya una esperanza y una pena, ya una dicha y un desengaño, ya una sonrisa y una lágrima”.

A continuación, pasará a detallar el influjo de la Inglaterra literaria más acorde con su ideario poético. Si a Shakespeare le debemos el análisis filosófico y la inserción del crimen pasional, la traición o la ambición, también es cierta la aparición del amor puro, la generosidad o el altruismo. La influencia de Milton se basa en la incorporación del cristianismo, contrastando con la obra de Walter Scott, limitada al sentimiento de la naturaleza y al patriotismo. En Byron, encuentra el pesimismo, el desengaño, la tristeza, pero también la inspiración. Como vemos, Vallejo habla de un idealismo más cercano a la tradicional visión superficial de lo romántico que a una reflexión sobre la poesía como tal. En el caso de la influencia alemana, sitúa a Goethe y Schiller en el centro de un pensamiento plenamente filosófico y metafísico, donde coadyuvan el paisaje neblinoso y el espíritu nocturnal y pavoroso. En esa mezcla faústica de los géneros, aparece el sentimiento de un ideal al que ha de conducirse, no sólo la poesía, sino gran parte de la literatura tardorromántica. Seguramente para Vallejo sea menor la influencia francesa, como revelan sus ideas acerca de la importancia de un protorromántico como André Chénier o en el caso de Chateaubriand, señalando la influencia schlegeliana a través de Madame de Staël hasta España, junto a la poesía de Lamartine, Victor Hugo o Alfred de Musset. Lo que sí podemos constatar es que Vallejo sigue otorgando una gran

relevancia a la influencia de la raza: “La ley de la herencia y de la transmisión a través de la sangre de una determinada psicología étnica, aún cuando tan discutida y hasta despreciada en los actuales tiempos, es sin duda un hecho”. ¿Cuál es para Vallejo el estado de la poesía española antes del Romanticismo? Señalando que el fin de su grandeza llegó con Calderón, el siglo XVIII mostraría la decadencia literaria como señal de una crisis económica, política y social habitual en España que conduciría a buscar precisamente en Francia un nuevo impulso creador. En esa resistencia frente al exterior, Vallejo sitúa ese cambio importante en la literatura española que debía buscar una nueva vía, de otra manera, a través de la historia: “En consecuencia, pues, aquella poesía no correspondiendo a los horizontes nuevos que se abrían al espíritu humano, tenía necesariamente que morir para dar paso a otra orientación artística, producto del estado de la raza, el medio y el momento histórico”.

La segunda parte de *El Romanticismo en la poesía castellana* lleva como subtítulo “Crítica del Romanticismo”. Si como decíamos una de las claves de este texto era establecer la crítica de una manera científica, más importante es considerar que Vallejo quería situarla “ocupando el sitio que le corresponde en la literatura”. No sorprende que comience haciendo una autocrítica, sin dar una definición precisa de lo que significa lo romántico, pero pasando a describir quiénes son a su juicio los más relevantes poetas españoles y cuáles son sus características. A Quintana corresponde la reunión de una filosofía positivista junto a la ensoñación sombría, mostrando el “relieve personal en la actividad del mundo”. Este hecho de vincular lo lírico al subjetivismo es uno de los lugares poéticos esenciales para considerar, según Vallejo, lo romántico. Así, introduce aquí la obra de otros escritores hispanoamericanos como José María de Heredia, escritor que parece seguir a Lord Byron a través de lo lóbrego y lo oscuro para mostrar que, si hay algo importante para codificar el Romanticismo, es su adscripción a

la libertad o a la renovación del estilo, mostrando que lo poético es producto de la situación social del siglo: “El estilo, pues en poesía, es la imagen del hombre interno proyectada por el paisaje variable del motivo de inspiración; y los hombres del siglo XIX siendo diferentes de los tiempos anteriores, necesitaron otras formas de procedimiento literario”. Espronceda es considerado por Vallejo como el prototipo más importante porque parece anticiparse al futuro de una manera naturalista: “A la vista de sus versos que se hunden en el alma del lector como fantásticas lágrimas de sombra y amargura, que horadan al cielo tranquilo de la fe, como crepitantes ascuas de todo un pueblo, de toda una época acaso, que se estremece en las llamas torturantes de una filosofía pesimista hasta el escepticismo; a la vista de sus versos, vemos que en él se cumple de una manera amplia y definitiva la doctrina romántica”.

Si para Vallejo las condiciones emotivas de lo romántico oscilan entre lo personalista, lo subjetivo y lo sincero, hay que señalar que también consideraba la importancia recobrada por la situación inestable de los poetas en la modernidad, en el mismo seno de un romanticismo de inspiración latina. Considerando su poesía superior a la de Byron, Vallejo no duda en rescatar a Espronceda desde el retiro y la distancia, como un ejercicio de protesta, sumido en el diabólico mundo de la quimera, arrastrado por el espíritu de la rebelión. Otorgará una gran importancia a *El diablo mundo*, por encima de las leyendas aplicadas a la literatura popular de parte de Zorrilla o Tirso de Molina, por ejemplo. Cabe mencionar que Vallejo considera el drama de Zorrilla como el de mayor influencia en la poesía latinoamericana, donde rescatará como verdaderamente romántica a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Después, pasará a dar cuenta de la influencia del Romanticismo en Perú, considerando la importancia del humor y la ironía en poetas como Felipe Pardo y Aliaga, Carlos Augusto Salaverry o

José Arnaldo Márquez⁴. También, descubriendo la importancia primera de la emoción sobre la idea, donde lo más importante pareciera ser una cierta musicalidad y la presencia de un ritmo oportuno proveniente de las palabras que componen un verso. Entre otros, señalará la obra de Luis Benjamín Cisneros o José Santos Chocano. Pero más relevante será la defensa que realiza brevemente como colofón, despidiéndose de una tradición basada en la imitación, observando que la lectura y emulación de literaturas extranjeras no debe ser una simple copia fiel, sino un añadido que provenga desde una personalidad precisa. Por otra parte, concluirá este breve estudio haciendo referencia a la supuesta inutilidad intempestiva de la literatura. Al contrario, Vallejo considera que es simplemente un rechazo mayor del arte, debido a la falta de educación, objetivo al que parece haber destinado una idea final de este breve libro capaz de anhelar la difusión de la cultura acompañada de un desarrollo social más amplio.

1.2 EL POETA Y LA MODERNIDAD

Paradójicamente, Vallejo ha eludido hablar de los poetas que se han considerado tradicionalmente como propiamente románticos. A pesar del conocimiento de su lectura de la antología de Díaz-Canedo sobre la poesía francesa moderna, no se mencionan ni a Baudelaire, ni a Rimbaud, ni a Mallarmé⁵. No hay mención de parnasianos o simbolistas y apenas se considera la importancia del Modernismo hispanoamericano. Pareciera que no hubiera mayores aportaciones a una literatura romántica, ni siquiera Rubén Darío o la presencia crítica de Larra, nada que reclame una apuesta importante

⁴ Por ejemplo, la influencia del romanticismo español en Felipe Pardo y Aliaga es clara. Hacia 1821 realizó sus estudios con Alberto Lista en el Colegio San Mateo de Madrid, ingresando posteriormente en la conocida Academia del Mirto, junto a Espronceda y Ventura de la Vega.

⁵ VVAA, *La poesía francesa moderna. Los precursores, los parnasianos, los maestros del simbolismo, los simbolistas, los poetas nuevos*, antología ordenada y anotada por Enrique Díaz-Canedo y Fernando Fortún., ed. Renacimiento, Madrid, 1913.

desde el idioma castellano⁶. Por otra parte, en su estudio podemos concretar ciertamente un hecho insólito, ¿por qué la distancia de los estudios vallejianos con este primer libro dedicado a la crítica literaria ha oscurecido de alguna manera las influencias del propio Vallejo?⁷ Si aquí no hay lugar para tratar el fenómeno romántico español desde una perspectiva temática, sí que podemos mostrar la impronta que debió tener para el escritor su conocimiento en su trayectoria literaria. No se trata de considerarle como postromántico en un ejercicio de presentismo rechazable, pero bien se puede estudiarse su escritura desde la adecuación e importancia de ciertos aspectos románticos en sus incipientes libros poéticos. Si bien en *Los heraldos negros* la presencia del yo íntimo es apreciable desde la nostalgia y el hastío, veremos cómo *Trilce* estará destinado a romper con una tradición de marcado carácter expresivo para desembocar en una crisis lingüística de mayor alcance. En cualquier caso, es plenamente romántica la vinculación de *poesía y crítica*, no sólo desde la perspectiva subjetiva vallejana. Si realizar un examen de la crítica en el Romanticismo está fuera del alcance de nuestro ensayo, no podemos soslayar la importancia que poseerá, en la actitud distante de Vallejo, la

⁶ Rubén Darío exponía su programa modernista señalando su carácter crítico: “La elevación y demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretando entre tomados moldes de hierro”, DARÍO, Rubén, *Obras completas*, Madrid, 1950-53, t. II, pp. 19-20.

⁷ André Coyné dedica un mínimo párrafo superficial a este texto en *César Vallejo*, Nueva Visión, 1968, p. 18. No es el caso del texto titulado “Cuando Vallejo se volvió Vallejo” que, a pesar de su brevedad, viene a confirmar que precisamente una de las críticas que dirigirá Vallejo a los modernistas es su antirromanticismo. Vid. *César Vallejo: la escritura y lo real*, ed. Nadine Ly, Ediciones de la Torre, Madrid, 1988, pp. 18-22. En el caso de Américo Ferrari en *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila, 1972, se menciona con tibieza. Pedro Aullón de Haro dedicó un texto a este estudio, vid. “Las ideas teórico-literarias de Vallejo”, *Homenaje a César Vallejo*, Cuadernos Hispanoamericanos, vol. II, Madrid, pp. 873-896.

presencia de un espíritu fuertemente crítico, tanto desde la propia creación literaria, como a la hora de mostrar un estilo propio. Es cierto que apenas hay marcas acerca de los poetas o lecturas que pudieron influirle, aunque puedan probarse las huellas. Es bien seguro que dudamos de presentar a Vallejo como un intelectual, pero hemos de señalar que su potencia literaria, su *poiesis*, no permanece ajena a ciertas ideas importantes estéticas que han ido configurando la presencia de la teoría literaria desde los inicios del siglo XX. En esa dirección, la idea central de Vallejo consiste en presentar un breve estudio de un tema que no pareciera tener una tradición importante dentro de los estudios literarios hispanoamericanos⁸. Hay que señalar la importancia otorgada a la imaginación, la influencia del sueño o la razón creadora. También, la seguridad de Vallejo cuando quiere relacionar la presencia del *Zeitgeist* en el hombre romántico. En un sentido crítico, hemos de señalar que para Vallejo no existe un origen claro del Romanticismo, ni expone qué sentido tiene esta palabra. Sin nombrar a Novalis, ni pensar en la influencia anglosajona de Coleridge o Wordsworth, siquiera una breve cita sobre el *Sturm und Drang*. Por olvido o desconocimiento, tampoco hace referencia a la relación que, por ejemplo, pudieran mantener a través de noches lúgubres Edward Young o un escritor como José Cadalso, dicho sea de paso, quien erradamente no siempre ha sido considerado como un romántico, sino un simple precursor⁹.

⁸ CARILLA, Emilio, *El Romanticismo en la América Hispánica*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975, 3ª ed. rev. y amp. El autor viene a subrayar la importancia que tuvo el movimiento literario romántico en relación a la situación de independencia política vivida en la mayor parte de países sudamericanos durante el siglo XIX, situando en 1830 la influencia europea. Con mayor elasticidad, sitúa su final en el inicio del Modernismo, a pesar de incluir a Rubén Darío, Manuel González Palma o José María Eguren como últimos románticos. Como veremos, conviene resaltar la importante influencia que tendría este último sobre Vallejo.

⁹ SEBOLD, Russel P., *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*, Gredos, Madrid, 1974.

A pesar de que existiera un Romanticismo hispánico particular, Vallejo simplemente se dedica a realizar un breve listado de escritores, como si de una crítica literaria se tratara, inspirada en gran medida en la autoridad de Menéndez Pelayo y la *Historia de las Ideas Estéticas*¹⁰. Y, para nosotros, de mayor relevancia, sería adscribir a Vallejo tres características vehiculares que ha señalado en torno al Romanticismo: la presencia de una *crítica* acorde con lo *poético*, el inexorable *hastío* decadente y un padecimiento íntimo *religioso*. Queremos decir que en Vallejo se redefinen de algún modo algunas claves románticas para comprender cómo va a devenir toda la insurrección literaria de las vanguardias del siglo XX desde su separada escritura¹¹. En

¹⁰ En este texto, Vallejo recibe la influencia de algunos argumentos de Menéndez Pelayo acerca del Romanticismo. Para una selección importante de sus escritos en relación a este tema, vid. JURETSCHKE, Hans, *Menéndez Pelayo y el Romanticismo*, Editora Nacional, Madrid, 1956.

¹¹ A pesar de la discusión existente desde principios del siglo XX en torno a los orígenes del Romanticismo español, Vallejo sigue el planteamiento conservador que abogaría por defender la idea de una España netamente romántica desde antes del Siglo de Oro, incluso. Si bien todas estas ideas son matizables, el magisterio de estas opiniones vino de la mano de los seguidores de Menéndez Pelayo, como en el caso de Allison Peers. Otras lecturas conocidas en disputa fueron las realizadas por Juan Luis Alborg o Russell P. Sebold, quienes incidirían más aún en qué corresponde al Romanticismo literario propiamente español y qué a lo legendario. A juzgar por las ideas de Vallejo, cabe situarle en estos inicios juveniles dentro de una órbita tradicionalista, no solamente conservadora, sino nacionalista, a pesar de que también rescatara, verbigracia, la influencia de la fantasía, la subjetividad o la reivindicación libertaria. En el caso de la restitución romántica de la literatura peruana, podemos consentir en que *El Romanticismo en la poesía castellana* trata de volver a presentar un problema historiográfico y literario importante para la teoría literaria hispanoamericana, pero en ningún caso hemos de tomarlo de manera rigurosa. Baste señalar que el interés de Vallejo en el Romanticismo está en el origen de su poética de una forma más estética y conceptual que en relación a planteamientos nacionalistas o políticos que correspondieran a lo plenamente tradicional. Para una revisión historiográfica del Romanticismo hispano y la disparidad de los argumentos esgrimidos, convendría comparar *El Romanticismo español*, NAVAS RUIZ, Ricardo, Cátedra, Madrid, 1990 (4ª ed.), pp. 13-63 y LLORÉNS, Vicente, *El Romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1989. También, *Ruina y*

ese sentido, cabe señalar la suerte de relación entre lo *romántico* y lo *moderno*, porque no consideramos que permitan una concepción estrictamente historiográfica, sino que son momentos que aparecen puntualmente en el periodo *crítico* de la modernidad. Siendo más precisos, el Romanticismo aparece en momentos de modernización y modernidad, a través de un requerimiento de la actualidad, en detrimento de una concepción basada únicamente en la busca de una leyenda originaria que estuviese en el origen de todo. Este afán por contribuir al fomento de la educación y el conocimiento es lo que condujo a Vallejo a presentar, ante un tribunal universitario, un texto de características propias orientado a la reivindicación de lo *romántico*, de una manera *moderna*¹². Este lugar de modernidad reclama, tras Benjamin, pensar que la aparición de la crítica durante el Romanticismo fue debida a una interpretación poliédrica del conocimiento de la obra de arte, debidamente trasladada a la forma de un juicio, convocando una nueva sensibilidad capaz de orientar la reflexión estética literaria. El interés que llevaría a Vallejo a reivindicar el Romanticismo de las letras castellanas cabe relacionarlo con la modernidad de su lírica, pero también con su oscuro bagaje de

restitución: reinterpretación del romanticismo en España, SILVER, Philip W., trad. José Luis Gil Aristu, Cátedra, Madrid, 1996.

¹² “Ha sido, pues, el romanticismo esencia del arte nuestro. Aunque se diga que hay una indudable tonalidad clásica en Garcilaso, en Chocano, en González Prada, en Palma, yo creo precisamente, lo contrario. Garcilaso con su fervor recordatorio y su nostalgia penetrante; Chocano con su individualismo y su confesionalismo; Palma con su inspiración, su época y su forma; Prada por el *élan* mismo de su obra, son definitivamente románticos. Si algo uniforma la literatura americana es el acento romántico: desde Garcilaso hasta César A. Vallejo, aquí, en el Perú; desde Bernal Díaz del Castillo y Sor Juana Inés, Sarmiento e Isaacs, hasta Vasconcelos y Jorge Luis Borges [...] Vallejo, formidable poeta, grande y fuerte, ahí está con su angustia de hogar abandonado, sus “sírrete”, y sus “dos caminos blancos, curvos”, y sus nostalgias familiares –pocas veces imperiales– agudizadas por un romanticismo, libre de la declamación, pero no del confesionalismo”, SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Se han sublevado los indios*, ed. La Opinión Nacional, Lima, 1928, pp. 19-35.

lecturas, extrañamente ocultado por sí mismo y del que apenas existirán citas de importancia¹³.

Lo que sí es cierto para Vallejo es la dependencia de la poesía y la crítica, cuando “estalla entonces el movimiento de autonomía romántica en el arte, y se levanta, como lógica consecuencia, la Crítica ocupando el sitio que le corresponde en la literatura”¹⁴. Cuestiones de la modernidad que Mallarmé vendría a resumir en una frase terminal para la crítica y para el verso, a pesar de lo poético: “*Le poète moderne est un critique avant tout*” [“El poeta moderno es un crítico ante todo”] Porque en su escritura, a pesar de la poesía, podemos mostrar que existen modos de nombrar, eliminar, resguardar o incomodar mediante una posición completamente asumida como estilo inicial, conducente a un inevitable extrañamiento ante el arte de la palabra *crítica*. Exilio al que Vallejo estuvo destinado como defensor de una posición misteriosa, no sólo como ciudadano condenado a una exigencia autoimpuesta desde el encerramiento imposible, sino como poeta que buscó, en la tentación rechazadora de la divinidad, el velo de la palabra irrealizable. Benjamin señala esta participación mística a la hora de otorgar una importancia elogiosa a la palabra “crítica” por parte de los primeros románticos alemanes, como una herencia kantiana que abundara en el carácter absoluto, cerrado y cercado de una circunspección capacitada y preparada para volver sus pasos

¹³ “Desde entonces la crítica artística ha dejado de ser el ligero análisis de las formas y la observación más o menos incompleta de una determinada manera de la técnica, para convertirse en el juicio amplio y profundo, resultado de una visión científica hecha a través de un prisma, de cuyas múltiples facetas, concurren en armoniosa teoría, muchas luces a una alta y vigorosa conclusión. Queremos decir con esto, que el crítico es hoy el maestro que corrige, el cincel que lima las obras de otras actividades, pero que corrige y lima conforme a los modelos que, a fuerza de un ansioso trabajo de perfeccionamiento, ha logrado obtener como ideales”, VALLEJO, César, *El Romanticismo en la poesía castellana*, op. cit., p. 9.

¹⁴ Ibidem, p. 11.

sobre cualquier conclusión final, en una posición que reconociera, de algún modo, su propia incapacidad ante el esfuerzo imperfecto de su definición última¹⁵.

Si la crítica es el conocimiento particular de la obra de arte, ¿cómo exponer un conocimiento aplicable a lo poético y más allá, a la propia escritura separándose de sí misma? ¿Qué nombre otorgar a una síntesis teórica y práctica de la poesía cuando es precisamente lo más alejado de lo irreal? ¿Es, al fin, la *crítica poética* una expresión desgastada? ¿Cómo corresponder, si fuera necesaria la separación, lo poético y lo crítico? Como señala Benjamin a propósito de Novalis, ese reflexionar es ya romantizar¹⁶. Pero es que además, como afirma Vallejo, de lo que trata la crítica es de educar en la lectura, manteniendo que, como sugiere Benjamin al seguir a Novalis frente a Goethe, esa crítica es llegar a una obra absoluta, separada: el deslumbramiento ante la emergencia de una idea¹⁷. Ese último rayo antes del anochecer emplaza a una consideración que ha parecido pasar desapercibida para la mayor parte de estudios vallejanos. La actitud de Vallejo cabe unirla a la recreación de un dandismo de corte decadente y tardío, nada barroco ni afectado, una herencia consuetudinaria del romanticismo final, como mostrará en su actitud ante la muerte o la ebriedad de

¹⁵ BENJAMIN, Walter, “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, *Obras*, libro I, vol. 1, Abada Editores, Madrid, 2006.

¹⁶ “A este respecto, ésta [la tarea de la crítica] no debe hacer otra cosa que descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus encubiertas intenciones. En el sentido de la obra misma, esto es, en su reflexión, deberá ir por tanto más allá de la misma, hacerla absoluta. Está claro que para los románticos la crítica es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su consumación. En tal sentido promovieron una crítica poética, superando la diferencia entre crítica y poesía y afirmando: «La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea él mismo una obra de arte,... como exposición de la necesaria impresión en su devenir..., no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte» [*Lyceum*, F. Schlegel], *ibidem*, p. 70.

¹⁷ *Ibidem*, p. 118.

heraldos negros que anunciarán prontamente su desavenencia con la justicia poética, su alejamiento de una religiosidad fatua, el rechazo de los mitos paganos que habían configurado buena parte del modernismo incipiente. El dandismo es cosa de exilio literario. A pesar de la separación tradicional, auspiciada por Baudelaire al afirmar la importancia del poeta y el *dandy*, entre estos dos órdenes estéticos habita una relación de extraordinaria fugacidad. Cuestiones románticas que vienen a situar la modernidad de una pose vallejiana provocada por el contraste individualista entre lo observado y lo cumplido.

En el caso del joven Vallejo, será más que la continuación de una bohemia iniciada en Trujillo, después en Lima, por algunos escritores y poetas que influyen en su formación en este periodo¹⁸. Se ha considerado que el caso del dandismo ha de vincularse a una efectividad estética y literaria, pero no suele indicarse que lo que diferencia a unos y a otros suele estar en su modo de aparecer y mostrarse, como escritores o poetas. Sin duda, la imagen de Vallejo siempre concilia la inercia de una mirada perdida a una pesantez propia de aquel que oscila entre la gravedad y la elevación hacia otro espacio. En casi todas las imágenes del poeta aparecen *anillos fatigados*, portando un bastón del cual no debía separarse a juzgar por los testimonios, el ya épico traje de marcado luto por la actualidad. La imagen baudelaireana es

¹⁸ En uno de los escasos estudios dedicados específicamente a la bohemia limeña entre 1911 y 1922 en relación al dandismo literario, aparece Vallejo de una manera discreta. Con todo, bien puede situarse al poeta como continuador de estos distintos tipos literarios. Vid. BERNABÉ, Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Ed. Beatriz Viterbo/ Instituto Estudios Peruanos, Lima, 2006.

conocida. La hegeliana relación entre arte, filosofía y religión conduce a considerar qué tipo de modernidad acucia al hombre rebelde¹⁹.

La cuestión del heroísmo en esta vida moderna es que ya no trata de provocar con un efectismo chusco. La actualidad requiere que el dandismo se repliegue hacia lugares que nada tienen que ver con el café o el hipódromo, sino que pertenece a una bohemia ciertamente menos ocupada en el ocio que en la vindicación de otras formas de vivir alejadas de lo práctico. Este desdén por la utilidad o la facilidad es lo que conducirá a que, si *hay* algo que pueda rescatarse del dandismo es que al menos se *hace* a sí mismo, a través de una ocurrencia de escritura²⁰. Más allá de los tópicos relacionados con la distinción, el satanismo, el problema del mal, etc., convendría aclarar que esa rebeldía condujo a Vallejo hacia un individualismo poco dado a la aceptación de lo dado, cuanto a la suspensión del Modernismo y del Simbolismo

¹⁹ La función del dandismo con relación al poeta es una de las ideas centrales del estudio dedicado a Baudelaire por Sartre, señalando la importancia que tuvo en toda la tradición antinaturalista literaria del siglo XIX, desde Baudelaire a Huysmans, pasando por Mallarmé. En cualquier caso, se trata también de indicar la relación que mantiene con la elección ante el camino de la santidad y la misma orientación hacia el satanismo que, propiamente, Vallejo también practica en este periodo bohemio al vincular su imagen como escritor a la situación del poeta en la sociedad. En este sentido, el *dandy* y el poeta compartirán un espacio que les alejará y apartará de la misma sociedad a la que quieren dirigirse, por aristocrática que esta sea. Vid. SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, trad. Aurora Bernárdez, Alianza Losada, Madrid, p. 90 y ss., 1994.

²⁰ A pesar del dandismo, suele subrayarse su capacidad por la fascinación en sociedad o la vigencia de su acendrada pasión por la vestimenta. Un poco más allá, se incide en la importancia de su estética. En nuestro caso, optamos por una visión más literaria en el sentido fundacional que ha tenido para ofrecer a la filosofía otros modos de aparecer como tal. Para una introducción proclive a la particular relación entre filosofía y literatura, dandismo y romanticismo durante la modernidad, vid. *Filosofía del dandismo. Una estética del alma y el cuerpo* (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire), SCHIFFER, Daniel Salvatore, trad. Graciela Montes, Nueva Visión, Buenos Aires, 2009.

partiendo de procedimientos ya clásicos, ya irónicos, plenamente negadores. Si bien no hay rastro en su escritura de palabras elevadas como “belleza”, hemos de aceptar que en esa aparente indiferencia de Vallejo habita una actitud rebelde, en el sentido existencial del término. Porque no han de inmiscuirse en esta cuestión literaria otras razones que han de llevar a considerar que las relaciones entre el poeta y el *dandy* confluyan en una simple digresión tópica. El hallazgo de las correspondencias simbólicas es en Vallejo una cuestión de nostalgia de lo que no será. El acercamiento a lo mortal es más que una cuestión vinculada a la pérdida de la divinidad. Una certeza de saberse solitario de todo, después de la muerte de Dios.

El sentimiento de orfandad, también de expulsión, es un hecho indudable en su trayectoria vital, donde cabe situar, desde la ironía ofrecida a los postulados religiosos o tradicionales en *Los heraldos negros*, el padecimiento que acompañará paulatinamente hacia la zona de desarreglo poético provocada por *Trilce*²¹. Ese *pathos* distanciado donde encontrar la escritura de lo absoluto es una de las principales condiciones que Vallejo planteará en sus dos libros de poesía en esta época, partiendo de una estética literaria propia de aquel que va llegando demasiado tarde o demasiado pronto a la experiencia imposible del poema abandonado al exilio de sí mismo. En ese sentido, la escritura de Vallejo parece poco romántica si atendemos a cierto sentido de la inspiración que pusiera en manos del azar el encuentro de lo poético. Aún no ha llegado

²¹ “Privé de Dieu, renvoyé à une liberté absolue, hésitant devant les incertitudes d’une époque en plein mutation, privé de gloire par un siècle qui a fait du libéralisme une idéologie de l’argent, l’individu au sang bouillonnant succombe à un mélange d’impatience et de désenchantement qui le ronge” [“Privado de Dios, reenviado a una libertad absoluta, vacilante ante la incertidumbre de una época en plena mutación, privado de gloria por un siglo que hizo del liberalismo una ideología del dinero, el individuo con la sangre bullendo sucumbe a una mezcla de impaciencia y desilusión que le corroe”], FAVARIN, Patrick, BOÛEXIÈRE, Laurent, *Le dandysme*, ed. La Manufacture, Lyon, 1988, p. 15. La traducción es nuestra.

a publicar ningún libro, salvo unos poemas en diferentes publicaciones menores, pero podemos extraer de su relación con el lenguaje una disposición distanciada, premeditada, estudiada y provocadora²².

Debemos señalar que la situación de Vallejo en la literatura hispanoamericana corresponde a esta herencia moderna, expresión que de algún modo exige mantenerse en una discreta contraposición, una forma contradictoria a medio camino del ser y el aparecer. Se ha señalado que precisamente la modernidad no corresponde tanto a un periodo histórico, sino a una relación con la actualidad. Lo que podemos constatar es que las relaciones entre la experiencia de la modernidad están en relación a la literatura del momento. Esto ha propiciado que términos relacionados con la filosofía como *nihilismo* o *nada*, característicos de toda una época del pensamiento, tengan su expresión más inquietante en la poesía desde el siglo XIX, herencia que se cumplirá plenamente durante el siglo XX. Como observamos, el periodo que abarca nuestro ensayo está premeditadamente acotado entre 1915 y 1923, cuando Vallejo ya ha publicado sus libros en el más absoluto fracaso y decide abandonar Perú para dirigirse a una Europa convulsa y ruinosa. El espíritu del tiempo que Vallejo ha situado como factor ineludible del Romanticismo es otra expresión de aquel que sabe de lo irrealizable de la tarea poética y que conducirá al abandono prácticamente total de la publicación de nuevos libros en el futuro, instaurando un retorno de otras formas de escribir vinculadas a su particular elección entre la creación literaria individual y su compromiso político como poeta, configurando una poética escritura absoluta, aún antes de exiliarse en Europa.

²² Para una lectura de esta problemática entre modernidad y literatura, partiendo del encuentro del poeta con el nihilismo del romanticismo tardío, vid. CUESTA ABAD, José Manuel, “El poeta de la nada moderna”, en BAUDELAIRE, Charles, *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón, Akal, Madrid, 2003.

1.3 DE POETAS OSCUROS

Si Abraham Valdelomar pudo haber escrito el prólogo a *Los heraldos negros*, José María Eguren es quien debe ostentar un mayor influjo sobre la obra de inicio vallejiana²³. La presencia del poeta oculto y oscuro en su formación es relevante para situar su obra en un umbral que no pareciera establecerse ni en el modernismo, ni en el simbolismo, ni en la futilidad de un vanguardismo inaugural, sino en la poética pura establecida por el magisterio de Eguren²⁴. Como reconoce Basadre, la relación entre

²³ “Pero la generación que aparece en los primeros años de la guerra europea tiene una textura nueva. Su movimiento intelectual no se desarrolla en la Universidad, como el de Riva-Agüero, sino en el periodismo. Es ésta una generación más puramente literaria que la anterior, que estuvo un poco afectada de eruditismo; exenta de proyecciones políticas: más audaz al seguir las influencias europeas, más rebelde, pero con una rebeldía estética, reducida al descubierto consumo de drogas, a la actitud egolátrica, y a la admiración de González Prada y Eguren”, BASADRE, Jorge, “Elogio y elegía de José María Eguren”, *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*, casa editora La Opinión Peruana, Lima, 1928, p. 16.

²⁴ “César Vallejo es, cronológicamente, nuestro segundo “poeta difícil”. Con lo que viene, necesariamente, una comparación entre Vallejo y Eguren. La reacción del público es análoga entre ambos. En el fondo, ambos traen a nuestra literatura, por caminos inhollados, el sentido de lo trágico cotidiano, que por más que se le ahonde siempre aparece como inédito. Pero Eguren tiene un significado verbal distinto al de Vallejo. Musical y pictóricamente aristocrático es el verso de Eguren; fuerte, criollo, sin trabas el de Vallejo. Las mujeres que aman los versos y que tienen gusto, amarán seguramente los de Eguren; en cambio, los de Vallejo no deben gustarles, por broncos y rijosos. Los temas predominantes de Eguren son, además símbolos indescifrados; Vallejo sólo llega a las imágenes. Lo ininteligible en Eguren suele ser el sentido de sus poemas y en Vallejo las frases mismas sin sindéresis. Vallejo está plantado en medio de la vida; Eguren en un mundo de milagrería que sólo en lo profundo recoge lo vital de la vida. (Así también mientras la vida de Eguren es una vida subterránea, en la biografía de Vallejo se cuentan la prisión, la diaria bohemia de la pobreza). La melancolía de Eguren hiere; el dolor de Vallejo desgarrar. La una penetra como una niebla; el otro estruja como una zarpa. Eguren no comprende que Vallejo ponga la palabra “cobrador” para sugerir una emoción estética aunque sea líricamente; Vallejo no comprende que Eguren se solace pintando la liga de la marquesita de *Colonial*. Vallejo viene de la sierra, del pueblo con un sello de autoctonismo; Eguren es un

Eguren y Vallejo no se debe a una cuestión estilística relacionada con lo literario, cuanto en la forma de aparecer. La presencia oculta de Eguren está al inicio de la vanguardia que supondrá la obra vallejiana porque los resultados de la publicación de sus libros les ha llevado a optar por el exilio, bien en el caso del primero, encerrado en su propia casa o, en el caso de Vallejo, optando por un cierto desdén propio de un poeta ocupado en buscar la escritura de sus obras. Es cuestión de vitalismo y dedicación silenciosa al desarrollo de la propia obra, rechazando cualquier contacto exterior social²⁵. Es así que Eguren fue sistemáticamente ocultado por parte de aquellos como Ventura García Calderón o Riva-Agüero, empeñados en la incidencia de un casticismo peruano nacionalista, muy cerca del poder político que les llevaría a la organización de antologías, bibliotecas y colecciones, donde se negaba la existencia valiosa de Eguren. Como vemos, estas razones son exactamente las mismas que condujeron a Vallejo hacia

producto aristocrático, tan aristocrático que no tiene contacto con nuestra realidad abigarrada. Vallejo es más humano y Eguren más artista. Los poemas de Vallejo dan la sensación de algo no concluido, de algo a medio hacer pero con un estupendo fracaso; los poemas de Eguren dan la sensación de algo acabado. Sin embargo, genéricamente, puede decirse que el arte de Eguren ha tramontado mientras que Vallejo está actualmente en París y aún es joven”, *ibidem*, p. 29-30. Sobre la influencia de Vallejo en la poesía moderna, Basadre afirmará también: “Vallejo pasó casi inadvertido con sus libros *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922) aunque eso pudo no ocurrir por varios motivos: porque Vallejo quiso ser, aunque en su primer libro hay influencias de Darío y Herrera y Reissig, desde su iniciación un *outlaw* uniendo al horror del lugar común, la búsqueda de la expresión sintetista y porque traía mucho de peruano, sobre todo de mestizo rural costeño y al mismo tiempo hacía el poema del lugar, de la madre, de la infancia”, BASADRE, Jorge, “Divagación sobre literatura reciente”, *ibidem*, p. 40.

²⁵ Conviene resaltar la figura de Eguren partiendo del conocimiento del espacio cultural y político de Perú en este periodo de inicios del siglo XX. Para una introducción a la Lima de aquel tiempo, sobre todo en las relaciones de Eguren con el resto de escritores de esa época como Valdelomar, Mariátegui, Prada, etc., hasta llegar a la generación de los que emigrarían hacia la ciudad como Vallejo, Ernesto More y otros, en relación a la importante situación política y literaria del periodo 1910-1930 peruano, vid. ARETA MARIGÓ, Gema, *La poética de José María Eguren*, Alfar, Sevilla, 1993, pp. 9-41.

Europa en esa huida de sí mismo y de un país definitivamente volcado en otros tipos de literatura alejados totalmente de su ideario estético, más proclive a un cierto espíritu reservado, discreto, firme o aislado que a tratar de recrear la literatura peruana desde el indigenismo, la hipocresía o el aplauso de la mayoría.

La figura de Eguren aún hoy permanece inalterable en su misterio²⁶. Porque además de poeta, escritor o conversador, en su aislamiento que duraría treinta años se dedicó además a la pintura, -abandonada finalmente por propia decisión- y a la fotografía, iniciada a finales de 1920²⁷. El extrañamiento, la bruma y la profundidad doliente que se han vinculado a su rara literatura, son algunos factores que ponen en contacto las visiones poéticas de Eguren y Vallejo²⁸. Pero el primero, cuya poesía se ha

²⁶ La poesía de Eguren ha sido editada en España recientemente. Vid. EGUREN, José María, *El andarín de la noche. Obra poética completa*, ed. Juan Manuel Bonet, Huerga & Fierro, Madrid, 2008.

²⁷ Eguren inventó una pequeña cámara oscura realizada con un tintero y con materiales que iba reciclando cuyo valor estaba en que reproducía miniaturas. Como ejemplificaría su dandismo, ocultaba un disparador incrustado en un botón de su chaleco. Mónica Bernabé señala el interés de Eguren por la fotografía de Germaine Krull, amiga de Walter Benjamin y quien prestaría muchas de sus instantáneas realizadas en París para sus apuntes en el *Libro de los pasajes*: “Los mejores fotógrafos –dice Benjamin- son los que presentan una capacidad de abandonarse a la cosa. Desde esta perspectiva cabe preguntarse, en el caso de Eguren, por las motivaciones de su práctica de la fotografía mínima y la consiguiente reducción de lo real. Sus fotografías mínimas son ejemplos de la necesidad de apoderarse de una lejanía y de recrear la ilusión del aura por medio de la miniaturización del paisaje”, BERNABÉ, Mónica, *Vidas de artista*, op. cit., pp. 191-198. Vid., EGUREN, José María, “Paisaje mínimo”, “Filosofía del objetivo”, *Motivos*, en *Obras Completas*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Mosca Azul, Lima, 1974.

²⁸ En una de las escasas cartas que se conservan entre Eguren y Vallejo, aparece esta coincidencia, escrita el 15 de julio de 1917: “Señor Vallejo. Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan para un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista *Renacimiento*, de Guayaquil y con

leído como un Modernismo tópico de fin de siglo, donde la aparición de la infancia u otros motivos está relacionada con la presencia del hogar extraño, supone una nueva forma de dedicación literaria. Por eso, se le ha situado como el verdadero poeta nuevo peruano moderno capaz de provocar una influencia radical en ese tiempo. La mezcla de sustantivos, el rechazo al uso de peruanismos, la desaparición en una ciudad como Lima y el resto de elementos que pudieran constatar una poética nacionalista, le llevaron a conducirse hacia una noción pura de la poesía, alejada de todo y de todos. Eguren publica *Simbólicas* en 1911 y quedó sumido en un silencio consciente de su apartamiento lírico. El caso de su libro posterior titulado *La canción de las figuras*, donde aparece el poema titulado “El dios cansado” de grata influencia temática en Vallejo, es su segundo libro, publicado en 1916 en la misma editorial en el Taller de la Penitenciaría, donde Vallejo publicará su breve trayectoria impresa en vida:

Plomizo, carminado

y con la barba verde,

el ritmo pierde

el dios cansado.

Y va con tristes ojos,

palabras elogiosas por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías; pero no deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a JA Falconí Villagómez, director de *Renacimiento*, Guayaquil, Casilla 639. *Renacimiento* tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de SS. José María Eguren”, EGUREN, José María, *Obras completas*, op. cit., p. 373.

por los desiertos rojos,

de los beduinos

y peregrinos.

Sigue por las oscuras

y ciegas capitales

de negros males

y desventuras.

Reinante el día estuoso,

camina sin reposo

tras los inventos

y pensamientos.

Continúa, ignorado

por la región atea;

y nada crea

el dios cansado²⁹.

²⁹ EGUREN, José María, “El dios cansado”, *ibidem.*, pp. 58-59.

Probablemente fuera Xavier Abril el estudioso que con mayor empeño destinó varios estudios respectivos a ambos poetas, marcados por la influencia de la poesía francesa en su obra, realizando una valoración positiva de la oscura poética de ambos escritores, debida principalmente a la influencia de Mallarmé en la poesía pura en español de aquel periodo³⁰. El propio Abril sugirió esta influencia, de algún modo también romántica y atea, en relación a *Igitur* y la posibilidad de provocar una inversión que identificara a la potencia de la divinidad con la voluntad lánguida del poeta³¹. En cualquier caso, la relación entre Vallejo y Eguren se ahonda en su única entrevista publicada en *La Semana* (nº 2) el 30 de marzo de 1918, titulada “Desde Lima: con José María Eguren”, donde queda un testimonio breve de algunas influencias literarias posibles en la escritura de Vallejo en aquel tiempo:

³⁰ “El concepto de la muerte en la estética de Eguren no alcanza, como en Vallejo, la categoría de la temporalidad metafísica. La experiencia del simbolista oscila entre la realidad y la nebulosa, entre la forma y la sensación, la fantasía y el color. Música y pintura de la muerte. El poeta está asido a su temor. Piensa en la muerte como un peligro externo, objetivo, cronológico, no congénito, esencial, abstracto, como lo es para el metafísico [...] La sensación de la muerte ahonda en el ser la noche definitiva y la sombra masiva. Es Mallarmé quien define su arcano: *La nuit ne prolongue que le crime, les remords et la Mort*. [...] Mallarmé es la clave poética del arte de Eguren”, ABRIL, Xavier, *Eguren, el Oscuro (El Simbolismo en América)*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1970, pp. 113-114, p.174.

³¹ “No puede ser otro [se refiere al ateísmo de Manuel González Prada], entre algunos de sus signos expresivos y sintomáticos, el testimonio que esconde la dedicatoria con que Vallejo le brindó al Maestro de *Horas de lucha*, su poema *Los dados eternos*, en 1918, el cual –salvo la estructura-, ideológicamente, parece determinado por *El dios cansado*. González Prada y Eguren han sido los estimuladores de Vallejo en esa línea de liberación consciente del ser de toda traba supersticiosa, ajena al hombre y enemiga de su libertad primigenia”, ABRIL, Xavier, *Eguren, el Oscuro*, op. cit., p. 435.

El gran simbolista de *El dios de la centella*, me dice con cierta amargura:

- ¡Oh, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido! Al iniciarme, amigos de alguna autoridad en estas cosas, me desalentaban siempre. Y yo, como usted comprende, al fin empezaba a creer que me estaba equivocando. Sólo, algún tiempo después, celebró González Prada mi verso.

Mientras se deslía su voz ágil, cordial y hondamente sinuosa, sus ojos, de un sombrío alucinado, parecen buscar los recuerdos, y vagan por la sala lentamente.

El poeta Eguren es de talla mediana. En su rostro, de noble tono blanco algo tostado, sus treinta y seis años balbucean ya algunas líneas otoñales. Sus maneras espontáneas, cortadas en distinción y fluidez, inspiran desde el primer momento devoción y simpatía.

Nos habla; y sus explicaciones de algunos de sus símbolos nos sugieren las más raras ilusiones. Se me antoja un príncipe oriental que viaja en pos de sacras bayaderas imposibles.

- ¿Desde sus primeros ensayos –le pregunto- su manera ha sido la misma de ahora?
- Sí –me responde, con viva alegría-. Con un solo breve paréntesis de romanticismo. Muchas de las maestrías de Rubén Darío –agrega- las tuve yo, antes de que se conocieran aquellas aquí. Sólo que, hasta hace poco no más, ningún periódico quiso publicar mis versos. Yo, desde luego, nunca me expuse a un rechazo. Pero, ya sabe usted, nadie los aceptaba.

Después, me relata sus largos años de aislamiento literario, que habían de ser tan fecundos para las letras americanas.

- Y el simbolismo se ha impuesto ya en América –me dice con acento y rotundidad—El simbolismo de la frase, esto es, el francés, existe ya consolidado

en el continente; y en cuanto al simbolismo de pensamiento, también, pero con matices muy diversos. Por ejemplo, mi tendencia es distinta de cualquier otra, según dice González Prada. Así es que, como usted ve, es imposible fijar una fisonomía compendial de la poesía americana presente.

Eguren se entusiasma y goza visiblemente en sus charlas sobre arte.

Me obsequia un aromático *inglés*, y entre humo y humo pasan por nuestros labios los nombres de Goncourt, Flaubert, de Leconte de Lisle y de algunos literatos americanos y nacionales, entremezclados de algún verso divino y eterno.

- Yo y usted tenemos que luchar mucho –me dice, con gesto de suave resignación.
- Pero usted ya ha triunfado en toda la América –le arguyo-. ¿Qué noticias tiene de afuera?
- En Argentina, Chile, Ecuador, Colombia, sé que me conocen y que reproducen con entusiasmo mis versos. Mantengo, además, numerosas relaciones con los intelectuales de esos países. En lo demás, ya veremos, ya veremos, pues todavía...

(Por mi mente pasan el dolor y el genio incomprendido por su siglo de Verlaine, de Poe, de Baudelaire)

- ¿Y en Trujillo? –me pregunta Eguren con vivo interés.

Yo ante esta pregunta me turbo; y sin hallar cómo salir del paso, me revuelvo y cambio de actitud en el diván, hasta que, al fin, como alentado súbitamente por un recuerdo, le respondo:

- En Trujillo...

Eguren me interrumpe, y me habla de los escritores de allá, amigos míos, para quienes dedica frases de entusiasta elogio.

- Además –redondea sus palabras con fina galantería- Trujillo es una ciudad simpática para mí, y creo que posee bastante cultura-. Yo le doy las gracias.

Al despedirme, el día había volado.

De regreso, miro Barranco, con sus calles rectas pobladas de alamedas; con sus helechos arborescentes y sus pinos. Los chalets, de los más variados estilos, muestran jardines de pulcra elegancia y los vestíbulos abiertos a las brisas vespertinas, las lujosas residencias del confort burgués.

La hora virgiliana, turquesa y verde enérgico. Y el mar de rica plata.

Febrero de 1918

César Vallejo³²

Como podemos comprender, el magisterio de Eguren sobre Vallejo puede dar lugar a confusas disquisiciones acerca de la influencia de tal o cual poeta. Es bien cierto que Vallejo reconocería en 1931a César González-Ruano en la única entrevista publicada al poeta que su poesía en aquel tiempo podía ser considerada como *modernista*³³. A pesar de las ideas del poeta acerca de los movimientos o escuelas, Vallejo debió buscar el camino que habría de llevarle hacia la creación de *Los heraldos negros* desde el conocimiento de las tradiciones literarias a las cuales se enfrentaba. Pero en lugar de hacerlo adoptando los nuevos modos que ofrecieran las embrionarias

³² VALLEJO, César, “Desde Lima: con José María Eguren”, EGUREN, José María, *Obras completas*, op. cit., pp. 403-406.

³³ GONZÁLEZ-RUANO, César, “El poeta César Vallejo, en Madrid”, *El Heraldo de Madrid*, 27 enero 1931, en apéndice. Existe otra rara entrevista realizada al poeta por Antonio Ruiz Vilaplana, donde Vallejo contestaba a un cuestionario con extractos de sus libros. Vd. VÉLEZ, Julio, *César Vallejo 1892-1938*, exposición realizada por el cincuentenario de la muerte del poeta en Madrid en la Biblioteca Nacional entre el 3 y 25 de octubre de 1988.

vanguardias coetáneas del dadaísmo o el futurismo, lo haría desde una práctica literaria sostenida desde el romanticismo decadente que le ofrecieran tanto Eguren, como Herrera y Reissig, desde la influencia de los poetas renovadores franceses como Baudelaire o Mallarmé, creando una nueva simbólica que ofreciera desde su difícil escritura la posibilidad de emplear, desde una oscuridad hermenéutica y enigmática, los artificios que condensaran un pensamiento poético lastrado por la muerte y el envío hacia una zona de profundidad literaria de incomprensión. Pero en esa confesión de Vallejo acerca de Eguren al referirse a su breve poema titulado *El dios de la centella*, comparece también un tema que vendrá a ser central en la escritura vallejiana de aquellos cercanos años 20, máxime en su primer libro de poemas, de heráldica oscuridad, donde un mensajero acabará por anunciar el nacimiento de una lírica moderna que dirige su discurso hacia la presencia de una divinidad enferma. Además, la contribución de Eguren y Vallejo es fundamental para romper con los tópicos del modernismo. Es la posibilidad de hablar simbólicamente a través de esqueletos, marionetas, fantasmas o la presencia de los muertos, donde no se elude el tratamiento erótico junto a la tragedia, en ese intento poético y nocturnal que incorpora el fantasma de Dios a la muerte del poeta:

Viene por alta noche

el dios de la centella...

¡Mortal despierta, mira: tras el monte

ha lanzado una estrella!

Los seres de los bosques se incorporan...

¡Oh, espíritu que sueñas!

en tanto que las frondas

cambian obscuras señas.

Como el caldeo mira

el mundo de la estrella;

que es dueño del espanto y de la ruina

el dios de la centella.

No duermas el peligro

que la Natura encierra:

indaga; que en la sombra el dios fatídico

encenderá la Tierra³⁴.

³⁴ EGUREN, José María, “El dios de la centella”, *Sombras*, en *Obras completas*, op. cit., p. 96.

CAPÍTULO 2

EL MENSAJE POÉTICO

2.1 LA PARTE MORTAL DE LA DIVINIDAD

Una de las cuestiones principales que plantea la lectura de *Los heraldos negros*, vinculada a la emergencia poética de Vallejo con relación al estado de la literatura moderna, es constituir un espacio cercado, hermético y de carácter enigmático, destinado a mostrar qué le queda a la poesía después de la muerte de Dios³⁵. Si bien el espíritu de la tragedia conmina al deslizamiento de la tristeza melancólica del poeta, es seguro que su ascensión venga determinada por este aspecto donde coincide lo religioso y lo ateo³⁶. El poema inicial titulado homónimamente “Los heraldos negros” ya

³⁵ A pesar de la notable bibliografía que componen los estudios vallejianos dedicados específicamente a su literatura, seleccionamos una serie de trabajos que han incidido en la relación de la poética vallejana y el tema de Dios: VYDROVÁ, Hedvika, “Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*”, *En torno a César Vallejo*, ed. Antonio Merino, Los poetas, Júcar, Madrid, 1988, pp. 88-95, FERRARI, Américo, “La lesión de la incógnita”, *El universo de César Vallejo*, Monte Ávila, Caracas, 1972, pp. 59-62, MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, “Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo”, *Homenaje a César Vallejo*, Cuadernos Hispanoamericanos, vol. II, op. cit., 1988, pp. 641-715, ORTEGA, Julio, “Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo”, *ibidem*, pp. 731-737, GUTIÉRREZ-GIRARDOT, “La muerte de Dios”, *Aproximaciones a César Vallejo*, tomo I, Nueva York, 1971, pp. 335-350. Del mismo autor, *César Vallejo y la muerte de Dios*, Panamericana Editorial, Bogotá, 2002.

³⁶ Nos referimos a la evolución poética de Vallejo en este periodo inicial y final de su literatura, desde el punto de vista de la publicación de sus libros. A excepción de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), no volvería a publicar ningún libro. ¿Podemos pensar en que tenía relación con su forma de comprender la escritura? Dirigirse a lo que se ha denominado *poesía póstuma*, significa estar ante un Vallejo más maduro, continuando su estrategia de comprender la

comienza refiriéndose al odio de Dios y al desconocimiento o ignorancia de la proveniencia del dolor: “Son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema”³⁷. El golpe responde a una violencia previa, es una manera de avisar del drama inminente que va a desarrollarse en todo este libro: la posibilidad de reunir a través de lo poético una falta divina que configure su parte mortal. Vallejo lo interpretará como un abandono por parte del Dios cristiano, pero sin dismantelar aún completamente la tradición de la poesía modernista o su ascendencia pagana, identificable con la presencia de símbolos femeninos oscuros o con elementos exóticos perfectamente modernistas. No se trata de considerar que los golpes padecidos fueran algo continuo, sino al contrario. Son hechos intermitentes que anuncian un dolor por venir, concitando el mensaje de extrañeza que unos heraldos del destino ponen en boca del poeta, un envío de muerte y de sangre de cierta ascendencia lunática y celeste. Al final, una incorporación del destino final que parte de una vida ya abandonada a través de una culpa precipitada: la importancia de la duda y el asedio en una especial imprecación donde el *no saber qué* proviene de un padecimiento fruto de la existencia paradójica del *noser*. ¿Cómo iluminar este mensaje donde además de negritud, se presenta de manera enérgica y mortal el desquiciamiento nervioso de sentirse abandonado por la figura paternal divina? ¿*Los heraldos negros* no componen una respuesta dura y seca a esa frialdad proveniente de la parte mortal de lo divino? ¿Acaso puede interpretarse que estos mensajeros avisen de la proximidad de una luz funeral desprendida de la tristeza constitutiva del poeta?

literatura como un movimiento vital, pero finalmente, nunca tuvo forma de libro. Si consideramos la importancia que Vallejo concedía a la publicación, podemos considerar que hay un abandono de la poesía de algún modo. Esta separación subraya el carácter distante y absoluto de la escritura del poeta.

³⁷ VALLEJO, César, “Los heraldos negros”, *Los heraldos negros, Poesía completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Madrid, 2005, p. 121.

Es cierto que en *Los heraldos negros* Vallejo continúa una tradición literaria relacionada con un decadentismo que extrae de la experiencia bohemia y desastrosa buena parte de su ideario poético. Es la mixtura de las sustancias que vienen a confundir lo erótico y lo mortal en una suerte de alegoría de la modernidad que confluye en una inmersión en el desierto y en el destierro íntimo que constituye su nerviosa e imperiosa tendencia a la melancolía. Entre los elementos heredados, aparecen barcos ebrios y sin mando que vuelven a naufragar en el proceloso océano del símbolo. Es la huida de sí mismo a la busca del *fatum* capaz de alcanzar, desde el irónico suicidio de Dios o el premeditado en esa época por Vallejo, una muerte dictada en fuga lírica irónica. Si el tema principal de este libro es la muerte del poeta y de lo divino, la inmersión en la melancolía y el miedo del solitario propician que esa parte mortal de lo divino sea finalmente una cuestión en constante retirada alegórica. En principio, desde el modo de titular vallejiano, en aras de un espíritu lapidario donde nos encontramos ante una suerte de sepulcro abandonado. Si la primera parte de este libro inicial corresponde a un título enigmático que hace referencia a un término de sentido bifurcado, *Plafones ágiles* bien pudiera vincularse al hecho de crear un espacio poemático donde el encierro de sus paredes pudiera ser reubicado, una especie de tabique o pared corredera que sirviera para delimitar un espacio angosto. Pero un plafón es también una luz casi oculta en un techo, una manera de nombrar a lo divino de una manera sombría, donde una lámpara ilumina a otra de manera huidiza, reiterando un movimiento que pudiera conducir a su extinción:

He soñado una fuga. Y he soñado

tus encajes dispersos en la alcoba.

A lo largo de un muelle, alguna madre;

y sus quince años dando el seno a una hora.

He soñado una fuga. Un «para siempre»

suspirado en la escala de una proa;

he soñado una madre;

unas frescas matitas de verdura,

y el ajuar constelado de una aurora.

A lo largo de un muelle...

y a lo largo de un cuello que se ahoga!³⁸

Tanto como decir la necesidad de escapar del cerco divino, las palabras de Vallejo acuden en conjunción de manera ascendente, ligando la vaguedad de la presencia del Dios frío a un holocausto que supere la melancolía tras el sacrificio, en su sentido de vana elevación: “Luna! Y a fuerza de volar en vano, / te holocaustas en ópalos dispersos”³⁹. La ebriedad de una muerte dulce que traslada al poeta a un espacio hermético y sinagógico, considerando al poema como un lugar de rezo, es también el avistamiento de una escritura deshojada y sagrada. Una simbólica traslación que llevaría a pensar en el recorrido de una luna que ha perdido sus atributos al interponerse la luz

³⁸ VALLEJO, César, “Medialuz”, *ibidem*, pp. 124-125.

³⁹ VALLEJO, César, “Deshojación sagrada”, *ibidem*, p. 121.

oscura del eclipse, una muerte de la luz identificable con el recorrido frío de un dios cansado. En el malditismo adoptado por Vallejo se ofrece a la bohemia su debido naufragio. Es el caso del poema titulado “Comuni3n” donde relaciona su expulsión del mundo al rechazo del azul modernista, “Linda Regia! Tus venas son fermentos/ de mi noser antiguo y del champaña/ negro de mi vivir!”⁴⁰. En esa conversaci3n parece hablar er3ticamente de una estéril relaci3n amorosa, donde cabe resaltar la utilizaci3n que repetirá en otros poemas de este libro del término *noser*. Es el caso del poema titulado “Para el alma imposible de mi amada”, donde Vallejo no dudará en identificar el amor con esa inexistencia: “Quédate en la eterna/ nebulosa, ahí, / en la multicencia de un dulce noser”⁴¹. También, en el poema “Encaje de fiebre”, donde el vacío queda unido a un tembloroso vaciamiento de sí: “y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados, / mi ser recibe vaga visita del Noser”⁴².

¿Por qué distingue en ese vaciamiento de la nada una religiosidad que pudiéramos comprender desde una falta en la divinidad? Vallejo expone el descubrimiento de la verdadera cara de la destrucci3n er3tica y culpable, en un descendimiento triste y abandonado que en su error protege la inversi3n de lo celeste. Es el pasaje desértico donde el poeta consigue manifestar la tensi3n nerviosa y su liberaci3n de todo lo que le mantenía atado. Dicha angustia, presente desde los inicios poéticos de Vallejo, antecede algunos aspectos que serán, con posterioridad, centrales en la filosofía del siglo XX. En el extremo filoso entre el padecimiento y un sentimiento localizado en un nihilismo propio basado en la carne muerta, la tensi3n nerviosa o el inicio de un día de nuevo frío y litigante, se convoca el enfrentamiento con un juez

⁴⁰ VALLEJO, César, “Comuni3n”, *ibidem*, p. 122.

⁴¹ VALLEJO, César, “Para el alma imposible de mi amada”, *ibidem*, pp. 151-152.

⁴² VALLEJO, César, “Encaje de fiebre”, *ibidem*, p. 159.

implacable identificado con la imposición de la voluntad de Dios. Al final, hemos de reconocer que si bien el paganismo vallejianiano sea una cuestión de método, en realidad, estaríamos ante un espacio de angustia proclive a la exageración modernista profana. Por otra parte, se trata de referirse a la llegada de un nuevo día: “son las ocho de la mañana en crema brujo.../ Hay frío... Un perro pasa royendo el hueso de otro/ perro que fue... Y empieza a llorar en mis nervios/ un fósforo que en cápsulas de silencio apagué”⁴³. Aquí convendría volver a señalar la decidida deuda con el poetizar herético baudeleriano, necesariamente remarcable en toda la actitud lírica de Vallejo con relación a sus consecuencias amorosas. Cuando afirme repetidamente “vengo a verte pasar”, no podemos dejar de recordar el pasaje donde el poeta se ve destinado a hacer la prueba de una separación de algo que nunca estuvo unido, salvo en un instante casi mortal u órfico, tanto desde la utilización de una metáfora basada en la presencia ebria de un barco a la deriva, como en las consecuencias de ese peregrinaje que parece estar bajo el aspecto de una peripecia urbana, transgresiva y final. Mas cabe señalar que, en la imposibilidad de un encuentro final, sea probable el mismo destino que aguarda a los veleros o barcos presentes en las distintas metáforas de la modernidad acerca de la muerte, como aquella que va pasando por el poema baudelaireano, el barco errabundo nietzscheano de la amistad quebrada o en la ebriedad del poema de Rimbaud. Cuestión de ausencia, también el frío, la traición y la venganza poética son constantes en este periodo de expresión cercano a la muerte de una luz apropiada al eclipse interpuesto entre el ideal y su consecución: “Espero que ría la luz de tu vuelta”⁴⁴. De cualquier modo, cabe indicar la fascinación de Vallejo por ir construyendo un espacio de ambiente trágico, partiendo de esa legibilidad de la distancia entre el amor y la muerte, tanto en la celebración de la ebriedad de la sustancia personificada en la hostia, como si

⁴³ VALLEJO, César, “Nervazón de angustia”, *ibidem*, p. 123.

⁴⁴ VALLEJO, César, “Nochebuena”, *ibidem*, p. 124.

de una droga se tratara. Es el caso de la corrección llevada a cabo por Vallejo, al modificar notablemente uno de sus poemas iniciales que será el primero de la última serie de *Los heraldos negros*, titulado “Encaje de fiebre”⁴⁵:

Por los cuadros de santos en el muro colgados

mis pupilas arrastran un ¡ay! de anochecer;

y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,

mi ser recibe vaga visita del Noser.

Una mosca llorona en los muebles cansados

yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:

⁴⁵ En la primera versión de este poema, Vallejo habría cambiado la identificación de la sustancia de la hostia y su sentido simbólico. Así, en la primera edición del poema, se dice: “Porque antes de la *Droga*, que es hostia hecha de Ciencia, /*está la hostia, Droga hecha de Providencia; / y antes que no ser nada ser lágrima y sufrir...*”. En su edición final, aparecerá: “Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia, /*está la hostia, oblea hecha de Providencia. / Y la visita nace, me ayuda a bien vivir...*”. Vid. *Poesía completa*, ibidem., p. 43. A pesar de la relación que hubiera entre la religión y su sentido marxista como ensoñación, pensamos en una transubstanciación del ideal, desde un carácter paradisiaco artificial. En estos poemas de Vallejo, abundan las expresiones referidas a la droga como tal, como después hará en sus cuentos acerca del opio, la heroína o el éter. Pero más directamente, se trata de considerar que la hostia, como encarnación simbólica de un sacrificio, es también cuestión de correspondencia con la sustancia y la acción divina, sin participar en esa comunión. El mensaje poético que Vallejo repetirá con prestancia, a lo largo de su trayectoria como escritor, comienza con una expulsión solitaria y neotestamentaria, dirigida a una divinidad en proceso de metamorfosis amarga que le llevará hasta el título de su libro ulterior dedicado a la Guerra Civil española, donde sólo quedaba cerrar el círculo iniciado en *Los heraldos negros*: “aparta de mí este cáliz”.

una ilusión de Orientes que fugan asaltados;

un nido azul de alondras que mueren al nacer.

En un sillón antiguo sentado está mi padre.

Como una Dolorosa, entra y sale mi madre.

Y al verlos siento un algo que no quiere partir.

Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia,

está la hostia, oblea hecha de Providencia.

Y la visita nace, me ayuda a bien vivir.

Ahí donde se muestra el *sol funeral* y la sangre como un virus que han de incorporarse de nuevo, la poética vallejiana avanza lentamente hacia el final, reclamando ante la conciencia de la propia muerte, una lírica fría que ironiza sobre la desaparición del poeta: “Cerca de la aurora partiré llorando; / y mientras mis años se vayan curvando, / curvará guadañas mi ruta veloz”⁴⁶. El mensaje sigue siendo la partida contra la muerte y la comprensión de la escritura como una despedida de la verdad oculta y lejana. La muerte corresponde a un misterio, a su distancia *más lejos de lo lejos* y a su pronosticada llegada auroral. Esta ficción sobre la propia muerte significa que, en el caso de la escritura de Vallejo, un destino de huida le constituye. Si en *Los heraldos negros* se postula la tarea imposible de no saberse sino en un espacio de ausencia, el

⁴⁶ VALLEJO, César, “Sauce”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 125.

tiempo otorgado a la muerte estará significativamente en *la playa del mar de sombra y del callado imperio*⁴⁷. En este reducto de nostalgia y tristeza de resonancia hastiada, Vallejo conferirá a lo más animal la aceptación de una simbólica tradicional, correspondiendo a la melancolía la figura alegórica del avestruz. En el uso particular de un simbolismo animal, Vallejo va dejando caer algunas ideas tradicionales con respecto a una imaginería cristológica. La desligadura del avestruz con el cielo y su perpetua condena a la tierra prolongan la tensión con la divinidad y esta separación propicia la melancolía del repudiado. Hay que tener en cuenta que Vallejo incide en la relación nada arbitraria con el amor y la muerte, en esta suerte de *amor fati* cuyo destino carece de un objetivo presente. Porque es esa promesa de sufrimiento un patetismo deseado: “yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz”⁴⁸.

Si la clave de *Los heraldos negros* se encuentra en ese anuncio de muerte, en la consideración de un Dios que abandona al poeta o en el padecimiento de un tiempo y espacio fugaces, podemos considerar la pertinencia de exponer a Vallejo como un poeta cuya modernidad reclama su posición frente a las diferentes prácticas vanguardistas que emergían en las primeras décadas del siglo XX poético. El tema principal vendría a ser esta muerte de Dios o la parte mortal de la divinidad, vinculada a la situación del poeta moderno. En su segundo capítulo, titulado alegóricamente *Buzos*, aparecen algunas estancias apropiadas a esta *mortalidad* central sumergida en toda la escritura de Vallejo. Es el cuarto y el hospital, vinculados al espacio cerrado del poema como celda futura. Un espíritu decadente ocupado en mirar impávido el paso de una araña en la piedra o viendo derruirse los ideales de la modernidad industrial. Es precisamente esta animalidad en suspenso una característica propia de la poética de Vallejo. Es la araña

⁴⁷ VALLEJO, César, “Ausente”, *ibidem*, p. 125.

⁴⁸ VALLEJO, César, “Avestruz”, *ibidem*, p. 126.

moribunda en la piedra, mientras el poeta observa su muerte, con dulzura: “Con tantos pies la pobre, y aún no puede / resolverse. Y, al verla / atónita en tal trance, / hoy, me ha dado qué pena esa viajera”⁴⁹. Este animal no pertenece a un espacio humano, no cuelga de la lámpara del techo. Estamos ante una reflexión sobre el propio pasado del poeta, acrecentado en el reconocimiento de lo familiar, a través de un hospicio de inspiración egureniana. Vallejo añade a su concepción de lo mortal una representación precisa y teatral, en un diálogo del poeta que sabe que ha huido del modernismo más tópico, exagerando aún más su posición desde la ironía consciente. Pero lo que aparece también es la confluencia de la primera Guerra Mundial y toda la acumulación de conocimiento desfondado en la trinchera⁵⁰. Así, se ejemplifica en “El palco estrecho”, poema que Vallejo parece considerar como uno de sus favoritos:

Más acá, más acá. Yo estoy muy bien.

Llueve; y hace una cruel limitación.

Avanza, avanza el pie.

Hasta qué hora no suben las cortinas

esas manos que fingen un zarzal?

Ves? Los otros, qué cómodos, qué efigies.

⁴⁹ VALLEJO, César, “La araña”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 127.

⁵⁰ Es significativa esta breve referencia a la guerra ya desde los inicios literarios de Vallejo. Como ejemplo, baste el poema titulado irónicamente “Romería”, donde coinciden la ensoñación ante el abismo y la muerte acompañada, mientras se pasea el cementerio: “Y un soldado, un gran soldado,/ heridas por charreteras,/ se anima en la tarde heroica,/ y a sus pies muestra entre risas,/ como una gualdrapa horrenda,/ el cerebro de la Vida”, VALLEJO, César, “Romería”, *ibidem*, p. 128. Por otro lado, cabe señalar que un símbolo como la nave recupera su sentido literario y biográfico en la poesía vallejana.

Más acá, más acá!

Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave
cargada de crespón;
será como un pezón negro y deforme
arrancado a la esfíngica Ilusión.

Más acá, más acá. Tú estás al borde,
y la nave arrastrarte puede al mar.
Ah, cortinas inmóviles, simbólicas...
Mi aplauso es un festín de rosas negras:
cederte mi lugar!
Y en el fragor de mi renuncia,
un hilo de infinito sangrará.

Yo no debo estar tan bien;
avanza, avanza el pie!⁵¹

El título ya hace cumplida promesa de su representación. La distancia con el resto de cosas, comprendidas desde el símbolo, en ese fingimiento que es, en el ocaso vallejiano, la prueba de un aislamiento absoluto. Un poema pletórico y abundante que encierra elementos indispensables en una obra de renuncia y huida, donde el inicio de la lluvia y el límite continuo, muestran la distancia con la divinidad. Es la experiencia del poeta como fantasma, asediado por el vértigo de la soledad y la renuncia, aislado en un espacio propio. Poema que anuncia *Trilce* de una manera clara y que sirve como ejemplo de continuidad entre ambos libros. La idea central de este poema es la cercanía

⁵¹ VALLEJO, César, “El palco estrecho”, *ibidem*, pp. 128-129.

de una despedida en avance, una retirada inmóvil trasladada al final de una ilusión, la aparición de otra nave fúnebre que arrastre al poetizar la realidad. En esa falta de sentido, Vallejo va a continuar una ficción donde todo lo relatado corresponde a alguien que se hace ausente, que ya ha desaparecido. Esta renuncia es el centro de abandono de toda la obra vallejiana. Permanecer en ese espacio que va limitando paulatinamente con la forma del poema es la causa por la cual Vallejo expresa su escepticismo hacia la potencia verdadera de la divinidad. Su poesía no ha de ser considerada solo desde un rechazo religioso, sino que también es el esfuerzo por permanecer aún en el poema, mostrando que la parte mortal que nos constituye es el mensaje de una autoridad oculta fatídica. Además, hay algo inevitable en la escritura vallejiana como conciencia de la fatalidad y el erotismo: “Y si hay ya mucha hiel en esas sedas,/ hay un cariño que no nace nunca,/ que nunca muere,/ vuela otro gran pañuelo apocalíptico,/ *la mano azul, inédita de Dios*”⁵².

2.2. LA DISTANCIA DE DIOS

En el requerimiento poético de Vallejo ofrecido en *Los heraldos negros*, comparecen los golpes del destino como aviso de un mensaje tardío. En el capítulo titulado *De la tierra* aparece este sentido del amor y del erotismo basado en un cierto fracaso y en una elevación de su muerte⁵³. A pesar de que Vallejo sufrió la agria burla

⁵² VALLEJO, César, “Fresco”, *ibidem*, pp. 134.

⁵³ Considerando que se trata de una nueva caída en el decadentismo, existe un claro precursor del poema “El poeta a su amada” en “La muerte de los amantes” de Baudelaire: “*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,/ Des divans profonds comme des tombeaux,/ Et d'étranges fleurs sur des étagères,/ Eclores pour nous sous des cieus plus beaux.// Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,/ Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,/ Qui réfléchiront leurs doubles lumières/ Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.// Un soir fait de rose et de bleu mystique,/ Nous échangerons un éclair unique,/ Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux.// Et plus tard un Ange entr'ouvrant les portes/ Viendra ranimer, fidèle et joyeux,/ Les miroirs ternis et les flammes mortes*” [“Tendremos lechos que emanen leve aroma,/ y divanes

de algún crítico, lo cierto es que en esa relación entre la muerte y los amantes, aparece el silencio de la tumba compartida. Podría pensarse en que esa extraña mistura entre lo erótico, lo religioso y lo amatorio, también viene la tristeza, la conciencia de la propia finitud o una alegre melancolía. Además de constituir un preludio de la muerte dulce y la vida triste de *Trilce*, puede constatarse la prevista distancia con el Modernismo. Esta separación prolongada es la causa de que Vallejo imponga poéticamente una distancia apropiada a los fastos de la palabra, la huida de un barroquismo estetizante, la sumisión a una clara refracción que evite caer en una pretenciosidad demasiado literaria, donde “todo ha de ser ya tarde: / y tú no encontrarás en mi alma a nadie”⁵⁴. Esa manera de identificar el vacío del alma junto a la distancia de Dios viene a mostrar que la melancolía y la tristeza se encuentran con una alegría tardía. ¿Acaso no aparece la distancia de Dios en esa dependencia del amor fortuito? ¿No son los símbolos utilizados por Vallejo una prueba de su dependencia cristológica? La parte terrestre de este libro que corresponde a un golpe avisador y a un alegórico castigo, no es más que el

profundos como tumbas,/ y las flores extrañas en estantes,/ que brotaron como obsequio de los cielos.// Desgastando sus últimos ardores,/ seremos corazones como antorchas,/ y las dobles lumbreras se verán/ en espíritus mutuos, en idénticos espejos.// Un crepúsculo de rosa y azul místico/ fundidos nos sabrá en fulgor único,/ como un largo sollozo hecho de adioses.// Y más tarde vendrá entreabriendo puertas,/ gozoso y fiel un Ángel, reanimando/ los espejos sin luz, las llamas muertas”] BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, trad. Enrique López Castellón, Akal, Madrid. El poema vallejiano muestra, más que esta intensa relación del amor y la muerte, el hecho de saber de la caducidad: “Amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso;/ y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,/ y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.// En esta noche rara que tanto me has mirado,/ la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso./ En esta noche de Setiembre se ha oficiado/ mi segunda caída y el más humano beso.// Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos:/ se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;/ y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.// Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos;/ ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura/ los dos nos dormiremos, como dos hermanitos”], VALLEJO, César, “El poeta a su amada”, op. cit., p. 130.

⁵⁴ VALLEJO, César, “Verano”, ibidem, p. 131.

desencuentro premeditado del amor dañado. Son los golpes donde *culebrean latigazos*, donde reciben “mis violentas flores negras; y la bárbara / y enorme pedrada; y el trecho glacial”⁵⁵, es la partida o la huida de lo divino que contrasta con la tristeza constitutiva del poeta abandonado. Lo que queda es la experiencia del mal y del polvo, después del disfrute de algunos placeres nocturnos:

La noche es una copa de mal. Un silbo agudo

del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler.

Oye tú, mujerzuela, ¿cómo, si ya te fuiste,

la onda aún es negra y me hace aún arder?

La Tierra tiene bordes de féretro en la sombra.

Oye tú, mujerzuela, no vayas a volver.

Mi carne nada, nada

en la copa de sombra que me hace aún doler;

en mi carne nada en ella,

como en un pantanoso corazón de mujer.

Ascuá astral... He sentido

secos roces de arcilla

⁵⁵ VALLEJO, César, “Heces”, *ibidem*, pp. 131-132.

sobre mi loto diáfano caer.

Ah, mujer! Por ti existe

la carne hecha de instinto. Ah, mujer!

Por eso ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste,

me ahogo con el polvo,

y piafan en mis carnes más ganas de beber⁵⁶.

Esa relación con el mal es en Vallejo un principio de formación en la desesperación. En primer lugar, caracterizando la espera desde la huida ante Dios. A pesar del dolor derivado del disfrute de los placeres, lo que llega viene tarde y a deshora, a destiempo. Esa distancia bohemia traslada al ideario poético vallejiano una nueva invocación desde la sombra. El símbolo de la noche es también la aceptación del amor vinculado a un deseo de disolución, un sentido más corporal o alquímico en su orientación simbólica. La presencia, más que de la muerte, de la mortaja, habla también de esos restos recientemente apagados en el propio poema. Vallejo parece destinar esta experiencia a la hora de convertir el silencio de lo divino en prueba de su abandono. Haber ligado la idea del velo levantado en su sentido apocalíptico, sobre la efectividad divina, explica también su cercanía al cementerio y a la comprensión del poema como si de un resto nostálgico, erótico y salvaje se tratara⁵⁷.

⁵⁶ VALLEJO, César, “La copa negra”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 132-133.

⁵⁷ “Primavera vendrá. Cantarás «Eva» / desde un minuto horizontal, desde un / hornillo en que arderán los nardos de Eros. / ¡Forja allí tu perdón para el poeta, / que ha de dolerme aún, / como

El tono crepuscular de *Los heraldos negros* está inspirado en esta idea persecutoria. No debemos obviar que si Vallejo sentía como propio ese abandono paulatino de la tradición literaria modernista, en su adscripción atea considerará la importancia del pasado con relación a la palabra y al paisaje de la tradición legendaria incaica, precediendo de nuevo a *Trilce* en su querencia por el estado simbólico donde surge “el humo oliendo a sueño y a establo, / como si se exhumara un firmamento”⁵⁸. Podría pensarse en que este carácter fúnebre y de duelo es el mismo que lleva a la nostalgia. En ese recuerdo doloroso del pasado, donde parece hablar el cansancio desde los muros del cementerio y las paredes de la casa, comparece la derrota al verse abocado a presenciar el acabamiento de un mundo ya caliginoso, donde Vallejo reclama una nueva aurora de inspiración griega, inspirado en la Parca personificada en la anciana que va tejiendo el cansancio de toda una época. Ese es el humo exhalado, *un fermento de sol*⁵⁹, transformando esa desaparición casi heracliteana del mundo material, sustanciado en otro cuerpo más evanescente, espíritu que deviene volátil, dotando al Modernismo de una levedad sensible a los colores vaporosos y que precisamente en el caso vallejiano será una oportunidad para, por otra parte, ironizar sobre los presupuestos líricos del movimiento. Es así que la busca de esa antigüedad incaica le condujera a establecer paralelismos, no sólo con una Grecia idealizada, sino con la tradición romana

clavo que cierra un ataúd!// Mas... una noche de lirismo, tu / buen seno, tu mar rojo / se azotará con olas de quince años, / al ver lejos, aviado con recuerdos, / mi corsario bajel, mi ingratitud. / Después, tu manzanar, tu labio dándose, / y que se aja por mí por la vez última, / y que muere sangriento de amar mucho, / como un croquis pagano de Jesús”, VALLEJO, César, “Yeso”, *ibidem*, p. 135.

⁵⁸ VALLEJO, César, “Nostalgias imperiales”, *ibidem*, p. 136. En *Trilce XIX*, escribirá: “El establo está divinamente meado / y excrementado por la vaca inocente / y el inocente asno y el gallo inocente”, *ibidem*, p. 174.

⁵⁹ VALLEJO, César, “Huaco”, *ibidem*, p. 141.

y bizantina. Y es en la lapidaria “Oración del camino” donde Vallejo exclama su amargura y su abandono ante la despedida del sol como símbolo de la muerte:

No sé para quién es esta amargura!

Oh, Sol, llévala tú que estás muriendo,

y cuelga, como un Cristo ensangrentado,

mi bohemio dolor sobre su pecho.

El valle es de oro amargo;

y el viaje es triste, es largo⁶⁰.

El mundo descrito por Vallejo remite por tanto a una lectura bíblica: quien pueda, comprenda. Es la repetición ante el establo o la tapia del cementerio, como si el mundo estuviera muriendo en el interior del poema, como un *idilio muerto* donde “en el patio silente / sangra su despedida el sol poniente”⁶¹. El poeta deviene caminante

⁶⁰ VALLEJO, César, “Oración del camino”, *ibidem*, p. 140.

⁶¹ En el poema “Aldeana” aparece el *idilio muerto* identificado con la aparición de la nostalgia. Es claro que en esa idea habita la experiencia personal amorosa, pero también hemos de subrayar que corresponde al tono elegíaco general de *Los heraldos negros*. Es precisamente ese *idilio mortal* también idea de la muerte y de la nada, como en el caso de un nihilismo de corte leopardiano, vinculado a la presencia de la nada como experiencia de un sentimiento que irremisiblemente resuena en esa llegada de la noche: “El sentimiento de la nulidad de todas las cosas, lo “poético” del sentimiento de Leopardi, es inseparable de ese materialismo absoluto del que lo espiritual no sería más que una expresión sublimada, desdoblada y fantasmagórica [...] El “último horizonte” hacia el que tiende el sentimiento del poeta es el deseo de muerte: *Todestrieb* en el que habría de consumarse la muerte de ese deseo infinito. Una muerte también infinita porque en ella, ella misma experiencia desiderativo-desastral de la escritura, el deseo

expulsado y torna el mundo extraño e incierto. Este destino funesto convertirá a lo poético en una prueba de la realidad de esta nostalgia que aúna la poesía grecolatina y la inspiración bizantina del cristianismo. Manteniendo el espacio poemático en una cuadratura flanqueada por muros que pronto serán celdas, Vallejo establece su cerco lírico a la muerte de Dios. En esa soledad lánguida del recuerdo del amor perdido hay también el desapasionamiento y la frialdad de otra rememoración, como una espera del pasado:

Qué estará haciendo a esta hora mi andina y dulce Rita

de junco y capulí;

ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita

la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita

planchaban en las tardes blancuras por venir;

ahora, en esta lluvia que me quita

las ganas de vivir.

sobrevive y se repite como eterna nulidad del sentimiento en el duelo elegíaco que entonan los poemas”, CUESTA ABAD, José Manuel, “Dialéctica sentimental”, *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*, Abada, Madrid, 2010, pp. 69-70. Para una relación entre el idilio en Leopardi –verdadero precursor de toda una tradición literaria moderna ocupada en la presencia de la nada- y la experiencia de la tensión y la partida de la poesía trovadoresca, vid. AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, trad. Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2002, pp. 121-132.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de Mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: “Qué frío hay... Jesús!”.
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje⁶².

Es posible que la escritura de Vallejo consintiera en buscar nuevos espacios para no continuar en un Modernismo periclitado. Con todo, la inspiración de los temas derivables de la cuestión general de la distancia con la divinidad, responde a una rebeldía que huyera de magisterios adocenados⁶³. Precisamente, hay una

⁶² VALLEJO, César, “Idilio muerto”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 144.

⁶³ Vallejo incide en la idea del *sol funeral* para realizar una interpretación de la realidad desde una posición postromántica. Como señaló Hans Sedlmayr en *La muerte de la luz*, Adalbert Stifter fue el precursor que mostró el abandono de la divinidad como describe el oscurecimiento del mundo en *El eclipse del 8 de julio de 1842*. En resumen, una descripción que caracteriza el espíritu de la época desde una perspectiva trágica que se iniciara en el siglo XVIII y que ocupará, no solo el espacio del pensamiento, sino el relativo al arte y a la poesía en esta modernidad. Stifter señala dos etapas en este eclipse que pueden vincularse con el postromanticismo vallejiano. En el primer momento, el mundo de lo familiar se vuelve extraño y empalidece. Después, el mundo se vuelve rígido y pesante, manteniendo una extraña calma y un vacío extraño. En último lugar, una tristeza sepulcral que conducirá a una muerte repentina. Al contrario, en la segunda etapa, a medida que el eclipse *pasa*, se caracteriza por la presencia de una fuerza resplandeciente donde el hombre deviene figura espectral. Esta orientación conduce a la tragedia de un apocalipsis que revela el *Dies irae* final que anuncia la muerte de los

correspondencia que amplía el sentido de Bizancio en la poética vallejiana, a partir de la relación con el ídolo⁶⁴. No es una simple cita que Vallejo escriba que se asfixie en Bizancio o pueda identificarse por otra parte con el estado de lasitud en una Lima gris. Podemos escuchar en *Los heraldos negros* a unos mensajeros que avisan de esta muerte, como se ha dicho, a la manera de Zaratustra. La imaginería vallejiana parte de este modelo bíblico para edificar una memoria que le lleve a comprender qué distancia guardar con un Dios enfermo, grave, en sus diferentes sentidos. En esa expulsión del poeta, convertido en figura tumbal o en una prometeica figura arcillosa, Vallejo confiesa su pertenencia constitutiva a esa misma luz fría en el poema titulado “Huaco”: “Un fermento de Sol; / levadura de sombra y corazón”⁶⁵. Una lectura identificable con la transformación del poeta, la conversión en ídolo del dios lejano. Porque en esta

condenados en el Juicio Final, a modo de metáfora sobre la fría modernidad, vid. SEDLMAYR, Hans, *La muerte de la luz*, Monte Ávila editores, Caracas, 1969 (1ª ed. 1951), pp. 9-17.

⁶⁴ Esa distancia con Dios, como ha señalado Jean-Luc Marion, ha sido el centro de la filosofía que ha tratado con insistencia el tema de la propia muerte, MARION, Jean-Luc, *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*, Sígueme, Salamanca, 1999.

⁶⁵ El huaco puede considerarse también como idilio, esto es, como “pequeña forma”. Además, hace resonar esa vinculación del objeto y su valor de representación humano, prometeico. Es una figura de arcilla que solía ubicarse en torno a un templo o una tumba. Recibe su nombre del espacio sagrado donde se instalaban, denominado “huaca” (del quechua *waqa*, “dios de la casa”) Por tanto, el uso que Vallejo hace del término también puede quedar referido a ese carácter escondido de lo divino. El huaco precisamente era escondido con el objeto de resguardar su representación: “Yo soy el coraquenque ciego/ que mira por la lente de una llaga,/ y que atado está al Globo,/ como a un huaco estupendo que girara.// Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza/ la necedad hostil a trasquilar/ volutas de clarín,/ volutas de clarín brillantes de asco/ y bronceadas de un viejo yaraví.// Soy el pichón de cóndor desplumado/ por latino arcabuz;/ y a flor de humanidad floto en los Andes,/ como un perenne Lázaro de luz.// Yo soy la gracia incaica que se roe/ en áureos coricanchas bautizados/ de fosfatos de error y de cicuta./ A veces en mis piedras se encabritan/ los nervios rotos de un extinto puma.// Un fermento de Sol;/ ¡levadura de sombra y corazón”, VALLEJO, César, “Huaco”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 141.

religiosidad contenida en *Los heraldos negros* no se trata la posibilidad de que el poeta se sitúe en el lugar de Dios, con el destino cumplido en el sufrimiento de Cristo⁶⁶. En esa casualidad donde el abandono coincide en la caída de la divinidad, Vallejo representa la soledad en su descripción de la tarde como espacio de ausencia del otro.

Espacio de distancia y diferencia ontológica, donde cabe situar a lo poético y a su escritura de lo absoluto, la poética vallejiana oscila en la conciencia de saberse creyendo en una divinidad identificable con el propio Dios, tan imperfecto como el mundo poético. Quiere decir que en esa falta de la divinidad acontece otra diferencia. Ya no cabe identificar a Dios con el amor, sino con una renuncia a su posibilidad: es el tema de la muerte del amor que subyace en todo el libro. Y esa distancia de Dios, comprendida desde ese retiro de la divinidad del mundo, conduce a que la diferencia entre la poesía y el poema corresponda a una nueva distancia ontológica, donde un ídolo se convierte en figura del abandono el Viernes Santo. Pero en esa distancia entre lo que pasa y los que se dice es, en el caso de la poética vallejiana, la prueba de que su escritura se concibe en un hiato que le separa del poder del Logos. Una distancia donde parece lamentarse ante los golpes sufridos, como corresponde a esa lejanía divina que con constancia se le muestra al poeta desde el amor abandonado, en una amarga dulzura, pero manteniendo de alguna manera su necesidad. Es precisamente la distancia lo que posibilita que en esa relación con el lenguaje, con lo divino o con lo absoluto, Vallejo experimente esa especie de castigo ante la culpa que sólo puede ser expresada

⁶⁶ Sería la idea subrayada por Marion con relación al ateísmo, al hecho de haber sido abandonado por Dios: “En sentido radical, el grito de Cristo y del salmo 22 no ponen solamente de manifiesto la soledad de un abandonado: revelan el derrumbamiento de los ídolos que aprisionaban al hombre en una esfera cerrada, ilusoria y suave, hasta privarle de todo acceso auténtico a lo divino –riesgo supremo de alteridad, de separación, de singularidad”, MARION, Jean-Luc, “El derrumbamiento de los ídolos y el afrontamiento de lo divino: Nietzsche”, *El ídolo y la distancia*, op. cit., p. 69.

desde lo poético, porque es el lenguaje precisamente lo que posibilita esa distancia. Y, ocupado en una escritura dirigida hacia la separación, va a presentar una suerte de poética apofática y negativa, donde llegará a constatar, más que la muerte de Dios, su condición enfermiza y débil, donde con gravedad irá mostrando su vulnerabilidad: una interrupción que muestra la propia debilidad de la poesía ante su alejamiento oculto. En ese saber consciente acerca de la muerte del ídolo y del idilio –dicho sea de paso, netamente romántico- se descubre también que la memoria va construyendo a destiempo el pasado ya lejano, sin olvido: una rememoración del amor imposible que reclama el acercamiento a su poética desde un diálogo con una divinidad enfermiza.

2.3. EL DIOS ENFERMO

En esa escritura terminal, donde lo que acontece ya ha pasado, Vallejo instaura una soledad que solo conoce el frío proveniente de un abismo acantilado, donde un pensamiento crispado impone su fuerza:

No habrá remedio para este hospital de nervios,

para el gran campamento irritado de este atardecer!

Y el General escruta volar siniestras penas

allá

en el desfiladero de mis nervios⁶⁷.

⁶⁷ VALLEJO, César, “En las tiendas griegas”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 144.

¿Cuál es el espacio de nerviosa fluencia donde la poética vallejiana está destinada a interpretar el mensaje negativo y oscuro de la divinidad? ¿Qué especie de neurosis crítica acontece en ese *locus* poemático donde queda el encierro que, bien sea en la celda del hospital, de la cárcel o de la propia sociedad familiar, irá desalojando Vallejo también posteriormente en su obra prosística, por ejemplo, en la narración titulada *Los caynas*⁶⁸? No deben sorprender las referencias trágicas de Vallejo a la muerte de lo divino. Si desde la antigüedad griega se consideraba que, además de que hubiera dioses, fueran también vivientes, la consciencia de estar desarmado significa que ante la lucha del pensamiento y el corazón no queda ya nada, sino un ocaso: “El Pensamiento, el gran General se ciñó/ una lanza deicida. /El Corazón danzaba; mas, luego sollozó: / ¿la bayadera esclava estaba herida?”⁶⁹. Pero la cuestión es que el libro va dirigiéndose hacia la constatación de la enfermedad que acucia, mientras el poeta se prepara para la lucha solitaria frente a una temible divinidad finita, en esa soledad absoluta que acontece tardíamente, donde “hoy no ha venido nadie; / y hoy he muerto qué poco en esta tarde”⁷⁰. Un crepúsculo divino que no va a favorecer su presencia mundana y que tampoco va a evitar su muerte forzada. Esa negación pudiera vincularse con la muerte de Dios propuesta por Nietzsche, pero el propio Vallejo, a pesar de su voluntariosa fe, pretende establecer la vida de Dios desde una perspectiva decadente,

⁶⁸ “Mi madre invitóme una noche a ir con ella a saber del estado de los parientes locos. No encontramos la casa de éstos sino a la madre de Urquiza, quien cuando llegamos, se entretenía en hojear un cartapacio de papeluchos, a la luz que pendía en el centro de la sala. Dado el aislamiento y atraso de aquél pueblo, que no poseía instituciones de beneficencia, ni régimen de policía, esos pobres enfermos de la sien salían cuando querían a la calle; y así era de verlos a toda hora cruzar por doquiera la población, introducirse a las casas, despertando siempre la risa y la piedad de todos”, VALLEJO, César, “Los caynas”, *Escalas melografiadas, Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, Madrid, 1996, p. 114.

⁶⁹ VALLEJO, César, “En las tiendas griegas”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 144.

⁷⁰ VALLEJO, César, “Ágape”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 145.

enfermiza y encerrada que sólo puede anunciar su propia identificación con el poeta que nace cuando lo divino *era* lo enfermo⁷¹. En ese ocaso que provoca la ira de Dios, la realidad se muestra espejeando. Así, aparece esta ascendencia mítica y pagana en uno de los poemas más brillantes de todo el libro, titulado justamente “La voz del espejo”, donde Vallejo pareciera apostar por una escritura capaz de unir la inspiración novalisiana y el espíritu brahmánico, separando la esfera de lo racional y el bien, a través de un desdoblamiento que va a constituir uno de los centros de esta escritura constantemente movida por el acaso de la ilusión perdida:

Así pasa la vida, como raro espejismo.

¡La rosa azul que alumbra y da el ser al cardo!

Junto al dogma del fardo

matador, el sofisma del Bien y la Razón!

⁷¹ Rafael Gutiérrez Girardot ha sido uno de los exégetas vallejianos que han incidido en la importancia de la muerte de Dios en su obra, heredada tanto de Hegel o Nietzsche, como de Jean Paul o Mallarmé. A pesar de que no contemple la idea de un ateísmo vallejiano, sino en relación a la perspectiva histórica del concepto de Dios. En nuestra opinión, el poeta sí puede encarnar la figura del ateísmo desde una perspectiva que le llevará a ser rechazado por la divinidad, como veremos más adelante. En cualquier caso, su poética va a ser una respuesta a esa conciencia de la imposibilidad proveniente de un *Deus absconditus*: “La libertad que ahora experimenta Vallejo, la que le causa el terror y la que pone sobre su frente la fuerza imperativa de heroicidad es la libertad del hombre tras la muerte de Dios, la libertad del que vive en el “mundo al revés”, la del desamparado que inaugura el “paraíso de la tristeza”, para decirlo con Rimbaud. Por esto, las audacias del lenguaje de *Trilce*, más que arbitrariedad vanguardista o el sello de inscripción en la mitología ultraísta-mundo-novista de Larrea, son el esfuerzo de nombrar lo innombrable, de llevar el lenguaje de la comunicación hasta el límite en el que todo lenguaje, más allá o más acá del balbuceo infantil, pierde su función comunicativa y se convierte en un clamoroso testigo de la real incomunicación entre los hombres”, GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “La muerte de Dios”, *Aproximaciones a César Vallejo*, op. cit., p. 344.

Se ha cogido, al acaso, lo que rozó la mano;
los perfumes volaron, y entre ellos se ha sentido
el moho que a mitad de la ruta ha crecido
en el manzano seco de la muerta Ilusión.

Así pasa la vida,
con cánticos alevés de agostada bacante.
Yo voy todo azorado, adelante... adelante,
rezongando mi marcha funeral.

Van al pie de brahacmánicos elefantes reales,
y al sórdido abejeo de un hervor mercurial,
parejas que alzan brindis esculpidos en roca,
y olvidados crepúsculos una cruz en la boca.

Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges
que arrojan al Vacío su marcha funeral⁷².

En la escritura de Vallejo conviene prestar atención a sus títulos, casi lapidarios, donde podemos establecer la cercanía de una muerte, la conciencia de saber que hasta lo poético se ofrece de una manera mortífera, como la misma sustancia del poema que ha devenido mortal. Constituida la vida por un miedo donde Vallejo aprecia el esfuerzo por ascender y descender a través de un naufragio, las cuerdas y sogas que aparecen asiduamente en este capítulo titulado *Truenos*, configuran una simbólica poética que

⁷² VALLEJO, César, “La voz del espejo”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 145-146.

habita un espacio intermedio entre lo que va separando y uniendo lo mortal. Se trataría de evocar que la distancia con lo divino se ha acortado y al poeta sólo le queda esperar el rechazo y una suerte de desesperación que propiamente convoca a Vallejo frente a la soledad impuesta, bien por sí mismo en una especie de falta de fe, bien por el rechazo impuesto desde la divinidad.

En esa herida abismal, también se ofrece la sangre como un claroscuro ascendente pagano y cristiano del cual se puede ironizar: “Me da risa esta sogá/ rubí/ que rechina en mi cuerpo”⁷³. Comprender la ausencia de Dios es el eje central de este cuerpo poemático donde Vallejo trata de aislarse del hastío y la resistencia. Fondo de Dios que trae la imposibilidad convertida en sustantivo azar, el anuncio de su potencia se proclama en el suertero que grita en andrajos. En esa pobreza decidida a mostrar la penuria de vivir bajo el auspicio de un dios funesto, el poeta rechazado trata de encontrar un alimento poético salvífico. En una carta enviada a su amigo Óscar Imaña el 2 de agosto de 1918, Vallejo le hace saber de su experiencia en el cuarto:

Estoy solito. En un escritorio que tú no conociste nunca. Con una luz que tampoco viste. Todo desconocido. Todo para que tú lo adivines. Tengo frente a mí raros muebles que esperan a no sé quiénes. Una mosca vulgar ronda en voz gruesa y aguardientosa, perezosa y nauseabunda. Pelea con otra en el aire. Producen un sonido como de celuloide que se quema. Veo después varios sombreros de invierno colgados en corro atisbador. Me restriego la pantorrilla derecha en la parte superior: algún insecto nocturno y vivaracho y fugitivo. Canta un gallo en tiempos matemáticamente iguales, de nuevo pasa la mosca sobre mi peluca desgredada y sucia. Te explicas. Suspiro. Me

⁷³ VALLEJO, César, “Rosa blanca”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 146.

canso. Un ronquido vecino me trae gordos resuellos de siesta porcina. El hombre está lejos de mí⁷⁴.

El *destino* como concepto vallejiano es uno de los componentes en este frugal banquete donde se celebra la unión de lo extraño y lo ajeno. La pobreza vallejiana se alimenta de esta considerable aceptación de la suerte que le ha conducido a tratar con la alienación consistente en saber convivir con la tragedia que se oculta en esta muerte de la luz y en la fría negación proveniente de la divinidad: “Y en esta hora fría, en que la tierra / trasciende a polvo humano y es tan triste, / quisiera yo tocar todas las puertas”⁷⁵. Se trata de la coincidencia de la muerte en el abandono del cuerpo, cuando sólo queda la ropa del muerto que, en este caso, es la propia madre del poeta. Sucesivas muertes familiares marcarían esa soledad vallejiana ante un Dios incapaz de luchar contra esa muerte. Si no una suerte de inmortalidad, es la querencia del poeta por saber que la totalidad se produce en la muerte causada por la misma enfermedad divina. Cabría pensar en qué tipo de *ateísmo poético* está configurando la obra vallejiana en este periodo inicial de su escritura, al tomar contacto con el tiempo, el pasado y la memoria del amor. Un instante de resonancia quevedesca, es el *amor contra el espacio y contra el tiempo*, en la muerte de los otros. Como absoluto símbolo de lo poético, la intención de Vallejo al hablar de la ropa abandonada no es más que una referencia a ese enclavamiento de lo mortal que recuerda insistentemente el valor de la caducidad. ¿Significa acaso que ese olvido por parte de lo divino, ese ateísmo en el rechazado por Dios, sea también la propia muerte de lo poético?: “¡Quién tira tanto el hilo; quién

⁷⁴ VALLEJO, César, *Correspondencia completa*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jesús Cabel, Lima, 2002, p. 23.

⁷⁵ VALLEJO, César, “El pan nuestro”, *ibidem*, pp. 147-148.

descuelga/ sin piedad nuestros nervios, / cordeles ya gastados, a la tumba!”⁷⁶. Son las cuerdas, sogas y lazos destruidos que ya no siguen uniendo a la divinidad declinante, lo que vendrá a enlazar el erotismo a una tumba de insatisfacción poética, una condena a continuar errando en el pasaje de lo temporal. Lo curioso es que Vallejo plantee, en esa querencia por el espíritu tumbal, una especie de tálamo último donde dejar descansar al Dios que enferma y muere. Se trata de dos vertientes del destino funesto del hombre, las líneas muestran que el haz de nervios que constituye la parte poética sea arrojado al abismo de la intimidad. Una línea que va en busca del futuro de manera inquieta, sin dejar de mirar en el interior. Luego, otro filo nervioso que corresponde al encuentro con la alteridad. Vallejo lo identifica también, dentro de ese bestiario sentimental al cual somete su estricta simbólica, con dos serpientes, fácilmente identificables con la dualidad de la muerte del amor, al final de una juventud definitivamente abandonada:

Anoche, unos abriles granas capitularon
ante mis mayos desarmados de juventud;
los marfiles histéricos de su beso me hallaron
muerto; y en un suspiro de amor los enjaulé⁷⁷.

El amor identificado con el pecado es en la escritura vallejana la posible cancelación de lo divino que requiere un silencio de castigo. De cena antes de la muerte, Vallejo parece concluir en un rechazo, del cual parece escabullirse en la ausencia de

⁷⁶ VALLEJO, César, “Desnudo en barro”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 149.

⁷⁷ VALLEJO, César, “Capitulación”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 149.

alguien que se *acerca y aleja de nosotros*. Ni Dios, ni amada, ni rastro de seguridad. Sólo la ironía frente a los símbolos cristológicos de una cena miserable, más que santa. Es la lucha entre la realidad y lo que piensa el poeta aquello que consigue trasladar a esa estructura poética, Vallejo va construyendo en dirección a la torcedura sintáctica y a la culpa, dirigida a los símbolos como la hostia y la sustancia de la eucaristía, a la ausencia mundana del ser: “Quédate en la eterna/ nebulosa, ahí, / en la multicencia de un dulce noser”⁷⁸. En ese tálamo eterno habita la constante contradicción del poeta que considera pertinente ligar el abandono del ser con la fortaleza del amor. En ese instante de dulzura mortífera, los heraldos anuncian lo oscuro y lo negro, la muerte de Dios que mezcla amor, borrado y sombra en una suerte de naufragio inútil. En este *ateísmo poético* de Vallejo se proclama no sólo la muerte de Dios o su inactividad, sino también su conciencia de separación y pérdida. No sólo en referencia a la cuestión religiosa, a la muerte de la madre como tema de este periodo o al propio abandono del poeta. Es el rechazado no sólo por lo divino, sino también por la práctica poética de su tiempo, pendiente de un Rubén Darío ya caduco para Vallejo, donde todos se limitan a llorar “el suicidio monótono de Dios”⁷⁹. En esa dirección, Vallejo se limitará a seguir coordinando un paganismo de ascendencia mítica con la idea de ser repudiado por la divinidad, a pesar de su esfuerzo: “En el árbol cristiano yo colgué mi nidal; / la viña redentora negó amor a mis copas”⁸⁰. Se ha de notar que en esa voluntad no trata de crear lo poético, ni de asociar la idea de la poesía a la divinidad, ni pretende un misticismo ortodoxo, ni encontrar las leyes naturales de una idealización literaria. Se trata más bien

⁷⁸ VALLEJO, César, “Para el alma imposible de mi amada”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 151-152.

⁷⁹ VALLEJO, César, “Retablo”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 153-154.

⁸⁰ VALLEJO, César, “Pagana”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 151-152.

de saberse encerrado en la penuria humana y en la finitud del mundo, sin la posibilidad de que Dios tuviera alguna influencia terrenal. Un dios que ya no esconde su ausencia, como si hubiera retirado su voluntad sobre el azar. En cualquier caso, el poeta decide jugar contra Dios una partida de dados, eternos:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre; el Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...

Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura⁸¹.

En este símbolo de los dados podemos apreciar cuál es la intención de Vallejo. Podríamos postular una especie de venganza poética del escritor frente al azar causal de la divinidad. También, podemos escuchar los truenos –pues así se titula este capítulo-, durante el juego. Porque ya no se trata de rebelarse contra Dios de manera antiheroica, Vallejo organiza un espacio oscuro de diálogo, ya iluminado, ya inflamado por velas, dando inicio a una partida donde no duda en comenzar con una plegaria que entremezcla la pena y la culpa, junto al lamento de cierto carácter salmódico. Se pide a

⁸¹ VALLEJO, César, “Los dados eternos”, *Los heraldos negros*, op. cit., pp. 154-155.

Dios que actúe de otra manera, puesto que no es posible la salvación. En esos golpes vallejanos, la humillación y el sufrimiento se concitan en la ausencia y lejanía de Dios. Mientras el origen del hombre no deja de ser mítico y prometeico, su conciencia frente a la divinidad inútil le hace dirigirse a él de forma irritada. Vallejo está deslizándose la idea de que la poesía se haya separado de una realidad concreta donde el hombre y Dios comparten un espacio de enfrentamiento. Decir de Dios su imperfección mundana, separando el bien del sufrimiento, conduce a que el hombre decida ocupar su puesto. La entrada en escena de Dios no se produce nunca, es la recreación de la ilusión en su sentido más fantasmal, ya que no se trata más que de un juego reflejado en la misma vida. Este ha sido el escenario donde Vallejo va a centrar todo el interés de este libro. Si este primer dado corresponde a la mera acción del juego de una manera mallarmeana, en el sentido de referirse a la aparición del verso, Vallejo introduce un segundo sentido del dado, en consonancia con el planeta que en su movimiento no dejará de ser caduco, en esa noche sorda y oscura donde ya no habrá más juego porque ya no hay luz.

2.4 EL POETA DEICIDA

La cuestión de que Dios esté siendo muerto en el poeta es una forma de concentrar las fuerzas necesarias para continuar su escritura de renuncia a lo sagrado, denunciando la poca efectividad divina, pero aspirando a convertir al poeta en una especie de asesino, bajo el poder de su dedo y de aquello que señala. Durante este periodo de acercamiento a la exploración literaria que le conducirá a *Trilce*, Vallejo va a construir un armazón poético destinado a destruirse a sí mismo. Si el poeta había intentado suicidarse de una manera romántica por cuestiones íntimas personales, la aparición de símbolos fúnebres y violentos como sogas, puñales o tumbas, puede hacernos suponer que su capacidad literaria está inmersa en una autodestrucción acorde a la propia muerte del verso:

Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse,
y hay ganas de morir, combatido por dos
aguas encontradas que jamás han de istmarse.

Hay ganas de un gran beso que amortaje a la Vida,
que acaba en el África de una agonía ardiente,
suicida!

Hay ganas de ... no tener ganas, Señor;
a ti yo te señalo con el dedo deicida:
hay ganas de no haber tenido corazón.

La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a cuestras con la espina dorsal del Universo.

Cuando las sienas tocan su lúgubre tambor,
cuando me duele el sueño grabado en un puñal,

¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!⁸²

No se trataría de una simple reacción inmediata de respuesta, sino otorgar a esa denuncia contra Dios una relación clave con el propio desarrollo de una escritura poética, donde debemos subrayar, al menos, un cierto impulso decidido de Vallejo. El rechazo a la escritura está vinculado a una renuncia a lo sagrado poético. Como decir *hay ganas de quedarse plantado en este verso*, debemos señalar que esos anillos corresponden también a la imagen de un *Deus absconditus*, a la capacidad mágica de un anillo de Giges que hiciera pasar oculto al poeta, definitivamente agostado. Es el cansancio y la fatiga ante lo divino, entre la vuelta y la muerte próxima. Porque, ¿qué ha venido si no ante Vallejo en el rechazo y el encerramiento ante la imposible figura de Dios?⁸³ En esta tradición lírica que Vallejo está tratando de desmontar, aparece Dios también como el guardián de una literatura. Si a lo lírico correspondería una cierta

⁸² VALLEJO, César, “Los anillos fatigados”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 155.

⁸³ Franz Rosenzweig señaló en el carácter funesto propio de la tragedia griega este momento de la concepción pagana de un Dios oculto para el hombre encerrado. Ligada a esta idea vallejiana del pagano que espera a luchar a través del pensamiento, la figura del místico propuesta por Rosenzweig es apropiada a esta metáfora del encerrado, tanto para Dios o para el poeta que, veremos posteriormente, tendrá un valor central en *Trilce*. También, para aceptar ese instante de desencantamiento del mundo: “El hombre que no es más que el amado por Dios se cierra al mundo entero y se encierra a sí mismo. Esto es lo que toda mística tiene de inquietante para los sentimientos naturales, y aun de objetivamente funesto: que se convierte para el místico en la capa de la invisibilidad. Su alma se abre a Dios, pero como sólo se abre a Dios, es invisible para todo el mundo y queda encerrada respecto de él. El místico hace girar en su dedo con altanera confianza el anillo mágico, y he aquí al momento está a solas con “su” Dios e incomunicado del mundo. Lo que sólo le es posible gracias a que en absoluto quiere ser otra cosa que el niño mimado de Dios. Para serlo, es decir, para no ver nada más que la vía por la que corre la unión de él con Dios y de Dios con él, tiene que negar el mundo; y como el mundo no se deja negar, tiene, verdaderamente, que re-negar de él”, ROSENZWEIG, Franz, *La estrella de la redención*, ed. y trad. Miguel García-Baró, Sígueme, Salamanca, 2006, p. 255.

dependencia logocéntrica, tras la muerte inconclusa de Dios ha de producirse un cambio poético, una torsión de amplio espectro donde su figura ha devenido fantasmal, a través de una lírica iconoclasta. Vallejo va a señalar con dedo deicida porque lo que quiere es dejar la escritura *del* pasado. Sin tratar de convertir lo dicho en simple narración, el impulso de dejación del verso conduce a una nueva voluntad más activa. Son las ganas de no dejarse llevar por el abandono, a pesar de la pasión que supone considerar que haya sido Dios el origen de su culpa:

Viejo Osiris! Llegué hasta la pared
de enfrente de la vida.

Y me parece que he tenido siempre
a la mano esta pared.

Soy la sombra, el reverso: todo va
bajo mis pasos de columna eterna.

Nada he traído por las trenzas; todo
fácil se vino a mí, como una herencia.

Sardanápalo. Tal, botón eléctrico

de máquinas de sueño fue mi boca.

Así he llegado a la pared de enfrente;

y siempre esta pared tuve a la mano.

Viejo Osiris! Perdónote! Que nada

alcanzó a requerirme, nada, nada...⁸⁴

En el poema titulado *Santoral*, Vallejo propicia un juego de paredes correderas que antecede, como ágil plafón, tanto los sucesos que le llevarán a pasar detenido, como la condición de celda en *Trilce*. En primer lugar, avisando de que se trata de unos párrafos, como escritos al margen. Pero, en cierta manera, aparece esta idea central del poeta que quiere señalar hacia la divinidad sombría. Una constancia que tiene en *Los heraldos negros* la proposición de un *ateísmo poético* de carácter postromántico, donde Vallejo se dirige, de nuevo, irónicamente, a la ociosa divinidad como si fuera su reverso: Ese mismo sentido de la imposibilidad al ser considerado por Dios, lleva a que Vallejo sea consciente de ese azar inamovible que le va llevando en su amoroso pesimismo licuante: “Mas, cae, cae el aguacero / al ataúd de mi sendero, / donde me ahueso para ti...”⁸⁵. La postulación de un hombre a medida de Dios, conduce a

⁸⁴ VALLEJO, César, “Santoral (párrafos)”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 156.

⁸⁵ VALLEJO, César, “Lluvia”, ibidem. El tema de la lluvia es otra constante en toda la trayectoria del poeta. Como veremos en *Trilce*, desde el primer poema que nombra *el mantillo líquido*, hasta el último, donde aparece, hasta el granizo y la tempestad, ese deseo por saberse

compartir esa enfermedad donde deviene figura que enferma, como la bondadosa tristeza. Identificando el anochecer con la pérdida del progenitor, más importancia recobrará la imagen de un Dios incapaz de sonreír, despedido por el poeta. En esa ironía de lo divino se está construyendo el pilar que pronto servirá a Vallejo como elemento ascensional y como lápida de toda una época. Es una despedida de sí, esta tentativa de suicidio deicida, vinculada a la mínima influencia de la divinidad. La busca de muerte como elemento de unión es soportar aún este impedimento, sabiendo que la muerte de Dios es, a su vez, la muerte del poeta: “Sobre la araña gris de tu armazón, / otra gran Mano hecha de luz sustenta/ un plomo en forma azul de corazón”⁸⁶.

En la última parte del libro, titulada genéricamente *Canciones de hogar*, aparece el cerramiento poético que Vallejo está construyendo, con la intención de ser demolido, próximamente. Esta situación de vaciamiento supone la identificación del paso del tiempo inexorable con la visita del fantasma familiar, cuya presencia en toda la escritura vallejana acontece de una manera hostil. En ese periodo, habrán desaparecido la madre, un hermano y en todo el libro puede apreciarse el tono elegíaco al no aceptar del todo esas partidas que anuncian la suya propia⁸⁷. Será el momento en donde Vallejo pase a

limpiado por el agua imposible: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar”, VALLEJO, César, “LXXVII”, *Trilce, Poesía completa*, op. cit., p. 214.

⁸⁶ VALLEJO, César, “Unidad”, *Los heraldos negros*, ibidem, p. 158.

⁸⁷ Como vemos, el tema de la *partida* es otra de las ideas centrales de toda la poética vallejana que corresponde a una tradición literaria que aúna la temática amorosa a una épica heroica. Tanto en su sentido de juego como de huida, atendiendo al lugar que ocupa en su vida personal, con relación a su exilio definitivo próximo, cabe vincularlo al paso que va a dar en su escritura desde *Los heraldos negros* a *Trilce*. Por otra parte, es significativa esta unión entre ambos libros, a pesar de sus diferencias. No en vano, algunos poemas de *Trilce* fueron escritos durante esos años de finalización de *Los heraldos negros* y aún antes. Esta es la razón más plausible que ofrece el hecho de repetir temas, aunque mediante la manera de decir se vea atraído por la

identificar la figura de su padre unida a la del Dios muerto, un caso donde la renuncia a una tristeza solitaria supondrá la exhortación y la conversión en estribillo melancólico, ahí donde el poeta piensa que la enfermedad de Dios es prueba de su nacimiento: “Por los cuadros de santos en el muro colgados / mis pupilas arrastran un ¡ay! de anocheecer; / y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados, / mi ser recibe vaga visita del Noser”⁸⁸.

La extraña sintonía con el padecimiento de la existencia, el cansancio ante la desavenencia divina o el interés por huir de un modelo modernista periclitado, van conduciendo a la poética vallejiana a un espacio de encerramiento y de enfermedad, relacionada con los nervios o la fiebre, propicio a una creación literaria extrema. ¿Cuáles son los motivos que llevarían a Vallejo a considerar el inevitable vaciamiento de cualquier figura progenitora? ¿Es una simple cuestión personal o está en correspondencia con esa retirada de lo divino que el poeta pretende ofrecer? ¿Qué ha pasado en el transcurso de un libro ensayístico sobre el Romanticismo y en la seguridad poética ofrecida en *Los heraldos negros*? ¿Cuál es el mensaje poético de Vallejo? En primer lugar, haber considerado que la alianza entre una determinada poesía tradicional y la creencia en un Dios que ha favorecido un ascenso abocado a su final ha sido rota. Si la divinidad no puede escapar de ese instante de enfermedad, cuando no hay pruebas de su bondad ni de su influencia mundana, cuando se hace notar su distancia y la poesía queda sola ante lo real, el poeta entonces debe abandonar el terreno familiar para enfrentarse al encerramiento que supone quedar expuesto a una torsión literaria decidida

convulsión literaria que va a significar *Trilce*. Además, es clara la continuidad entre los dos libros, a lo que ha de sumarse también la creación en prosa que realizará en este periodo.

⁸⁸ VALLEJO, César, “Encaje de fiebre”, *ibidem*, op. cit., p. 159.

a separarse de los modelos habituales del Modernismo o de la literatura hispanoamericana o española para iniciar sorprendentemente una poética decididamente moderna.

Es así como Vallejo va a realizar una poesía que, a pesar de su juventud, carece de ingenuidad o espontaneidad. Decidiría optar por el apartamiento y el esfuerzo para recluirse en un espacio literario propio, en donde no queda esperar sino a una muerte segura, a un estancamiento umbrío y a la soledad elegida. Pero, aparte de la exquisita sensibilidad o la ternura propia de su escritura, el poeta amenaza, como una venganza, a aquel dios enfermo al que parece culpar de su experiencia vital poética. Es significativa la apelación de Vallejo a una poesía que no dude en confirmar su valor como pensamiento y como ejercicio literario, frente a aquellas poéticas que cifran el poema como algo propio de una sensibilidad arrobada. La experiencia de la escritura vallejana confirma que el caso de su poética es el inicio de un nuevo modo literario. A pesar del ocultamiento de lo divino, Vallejo debió encontrar en el hogar el vacío pesante de una soledad impuesta desde la desaparición y la pérdida, a través de la memoria de la infancia y el recuerdo de un hogar más acogedor ya terminado. Esa vuelta a la casa familiar es también la renuncia a una poesía más narrativa o más conciliadora. En esa busca, Vallejo va a comprender la importancia del desarraigo y la exploración de una intimidad asediada por la pérdida de un fundamento firme. El paso del tiempo de la juventud le ha hecho comprender que en esa retirada divina ya sólo queda la distancia de un paso que sólo conduce a una melancolía que, a pesar de su negatividad, no ha de caer en un ensimismamiento nihilista.

Si bien es cierto que en Vallejo hay una plétora de temas y formas de decir a un tiempo contradictorias, entre un existencialismo precursor debido a la falta de Dios y una poesía que aún no duda en presentarse de forma tradicional, más importancia

otorgamos a la apuesta vallejana por un ateísmo poético donde sólo cabe esperar, bajo un poderoso sol negro y helado, la certeza de una lejanía insalvable. Se trata, por otra parte, de mostrar que Vallejo actúa como si compartiera atributos semejantes a lo divino. Y si Dios se esconde, el poeta decidirá también apartarse en su propio escondite, a la manera de un juego infantil. Mas ese apartamiento solitario, ensombrecido por la pérdida de la conciencia de la finitud y el abandono al que se somete al rechazado, es también la creencia vallejana en una divinidad personal a la que no puede sustraerse, ni ocultarse:

Ahora yo me escondo,

como antes, todas estas oraciones

vespertinas, y espero que tú no des conmigo.

Por la sala, el zaguán, los corredores,

después, te ocultas tú, y yo no doy contigo⁸⁹.

Como decimos, a pesar de las referencias personales a las muertes cercanas familiares, no podemos obviar que Vallejo bien puede identificar el cansancio del padre al envejecimiento de Dios. En “Enereida”, uno de los poemas finales de *Los heraldos negros*, la figura progenitora contiene un significado más amplio, identificable con el paso del tiempo que lleva oculto en sí la divinidad: “mi padre está desconocido, frágil / mi padre es una víspera”⁹⁰. Es cuestión de saber si otorgar al tiempo una espera de

⁸⁹ VALLEJO, César, “A mi hermano Miguel”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 159.

⁹⁰ VALLEJO, César, “Enereida”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 161.

muerte es apropiado para conducir al final de este libro al vacío dejado por el gobierno divino. Un inicio de año nuevo que habla de esa dejación del pasado en un futuro inevitable y cercano, donde Vallejo rememora la inocencia de la infancia en los alimentos ofrecidos en la celebración de un enero destinado a ser contado a través de la alianza de verbos y sustantivos nuevos. Pero en este renacimiento aparece también la inclemente presencia de la pluralidad de un ser múltiple, ligado a la presencia de la muerte. A pesar del juego de palabras entre *enero* y *Eneida*, podemos apreciar el interés por dar fin a un libro que ya anuncia lo que va a venir en *Trilce*. Ya se ha señalado con insistencia que Vallejo va a elucidar que la literatura no sea una simple constancia de invenciones. Así será -“y habrá bulla triunfal en los Vacíos”- lo que esperará durante esta retirada, cuando la aparición de un nuevo periodo se vinculará a la renuncia de un tiempo ya definitivamente cancelado, desde su nacimiento inicial, al vacío. El último poema del libro concita el nacimiento y la promesa de ser algo más que un resto de misterio enigmático:

Yo nací un día

que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,

que soy malo; y no saben

del diciembre de ese enero.

Pues yo nací un día

que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha...

Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.

Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,

oscuro sinsabor de féretro,

luyidos vientos

desenroscados de la Esfinge

preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben

que la Luz es tísica,

y la Sombra gorda...

Y no saben que el Misterio sintetiza...

que él es la joroba

musical y triste que a distancia denuncia

el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día

que Dios estuvo enfermo,

grave⁹¹.

“Espergesia” es el título del poema que bien puede ser el resumen de la idea principal de Vallejo ante el rechazo otorgado por la divinidad. Una palabra que ha

⁹¹ VALLEJO, César, “Espergesia”, *Los heraldos negros*, op. cit., p. 162.

concitado un buen número de interpretaciones y que debería comprenderse como una potencia de carácter genético, en el sentido de reclamar una lectura de conclusión de toda una literatura que ya no duda en escapar del Modernismo, dando inicio a nuevas maneras de poetizar el vaciamiento al que ya está dirigiendo una escritura de la cual ha quedado definitivamente separado, otorgando, al nacimiento de la enfermedad, la verdadera causa de la gravedad y pesantez del poema vallejiano. En definitiva, Vallejo va a concluir exponiendo sin ambages la dependencia que mantiene con una esperanza cancelada por culpa de Dios⁹². Como razones ignotas que llevan a una consideración propia de una época que ya no depende de una fe ciega, sino en la otredad que confiere la ausencia de un dios lejano, el poema va a exponer cuál es el estribillo que cifra la parte inicial de una literatura debidamente moderna. Haber nacido cuando Dios estaba enfermo es el antecedente nuevamente irónico, tanto del mensaje poético que traen los apocalípticos heraldos negros, como de la inserción en un silencio de corte metafísico apagado en esa extrañeza literaria y vital. La solitaria orfandad con la cual dará lugar al vaciamiento de la divinidad será también el origen de la oscuridad que cancelará el credo poético modernista de manera sepulcral. Pero es curioso comprobar que Vallejo

⁹² La idea de Dios enfermo parece corresponder a esa situación de malestar que Walter Benjamin expone al referirse con relación a la desesperación en el caso de Kafka. Apoyándose en el relato de Max Brod, escribe lo siguiente: “Recuerdo una conversación con Kafka a propósito de la Europa contemporánea y de la decadencia de la humanidad”, escribió. “Somos”, dijo, “pensamientos nihilísticos, pensamientos suicidas que surgen en la cabeza de Dios”. Ante todo, me recordó la imagen del mundo de la Gnosis: Dios como demiurgo malvado con el mundo como su pecado original. “Oh, no”, replicó. “Nuestro mundo no es más que un mal humor de Dios, uno de esos malos días”. ¿Existe entonces esperanza fuera de esta manifestación del mundo que conocemos?” Él sonrió. “Oh, bastante esperanza, infinita esperanza, solo que no para nosotros”, BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 139-140.

ya había presentado de algún modo este ideal en uno de los primeros poemas que publicó en un temprano septiembre de 1913, titulado *Fosforescencia*:

Una noche miré muy asustado,
señor, en el collado
del viejo cementerio, algunas luces
chispeando entre los altos mostazales,
de cuyos matorrales
salían al contorno de las cruces.

Yo a solas regresaba del molino
por el largo camino,
y la noche, señor, qué oscura estaba:
¡y más miedo me daba cuando oía
la algazara que hacía
el perro de una choza, que aullaba!

¡Qué miedo, uf! ¡Casi lloro! Muchos cuentan,
señor, que se presentan
ahí en la noche y a avanzadas horas

los muertos alumbrándose con ceras!

Señor, ¿será de veras?

-Mienten, hijo. Son cosas que tú ignoras.

Esas luces que viste y te asombraron,

son gases que exhalaban

los huesos del cadáver ya podrido,

como el hedor que sale de un pantano:

y ese vapor insano

está en nuestro esqueleto contenido.

Ese gas es el fósforo, que cuando

se va el cuerpo dañando,

sale y arde en el aire más sombrío.

¿Escuchaste? Desde hoy no temas nada

cuando esa llamarada

en el panteón la veas, hijo mío⁹³.

⁹³ VALLEJO, César, “Fosforescencia”, *Poemas juveniles, Obra poética*, ed. Américo Ferrari, UNESCO, p. 123.

La estancia en el cementerio y la transformación de lo muerto en una nueva materia evanescente y gaseosa conducen a que el miedo y la inocencia ya tuvieran presentes las luces azules y la idea fantasmagórica de Dios. Vallejo utiliza de manera simbólica ese diálogo con quien comparte el camino nocturno de regreso a una casa ya desaparecida. Esa conciencia de soledad marcará la época inicial que va a proseguir en los próximos años. Si *Los heraldos negros* es un libro de capitulación con Dios, veremos que la verdadera clausura no habrá de aparecer hasta *Trilce*, cuando el poema deviene conciencia real de su pérdida. Este es el mensaje poético que inicia la separación de un poeta que ha decidido construirse un espacio angosto para desarrollar una escritura de lo absoluto que le conducirá trágicamente a un exilio literario quizá deseado. “Espergesia” anuncia la dependencia con un Dios renuente, pero también la transformación que sufre tanto la luz como la sombra, a través de un misterio relacionado con la nominación de lo absoluto. En “el paso meridiano de las lindes a las Lindes” se anuncia el abandono definitivo a un ateísmo poético que Vallejo vinculará a la experiencia literaria del lenguaje, el encuentro de una materia poética en relación desastrosa con aquel que pretenda exponerla sin tener en cuenta que el lenguaje deviene extrañeza ante una realidad que aún posee un orden, sin desconocer que la inocencia ha quedado ya perdida. Son los golpes que provienen del mismo odio de Dios y que acucian como mensaje de muerte⁹⁴. En el anuncio de una nueva manera de escritura que

⁹⁴ Es sabido que al inicio de *Los heraldos negros*, Vallejo quiso separar el poema de título homónimo donde se hace referencia a los golpes y a la culpa. El testimonio de varios amigos (Espejo Asturrizaga y Alcides Spelucín) nos hace saber que Vallejo compuso ese poema en marzo de 1917: “César va a determinado lugar donde se le informa de un asunto que se ha resuelto de forma desfavorable; este hecho hería profundamente a miembros de su familia y sus consecuencias, para alguno de ellos, de acuerdo con circunstancias que no es posible referir, tomaba aspecto de desgracia irreparable... En la noche, con algunos amigos se refugió en el cafetín de Esquén (calle Ayacucho), donde estuvo bebiendo hasta muy tarde sin conseguir ni

ha cancelado la relación con una divinidad ausente, Vallejo irá a derruir una literatura que ha optado por negar la importancia de la nominación poética. Y en esa falta de sosiego se encontrará con el encerramiento que supone haber sido el culpable del rechazo por parte de un Dios con atributos humanos, enfrentado a un hombre en el que persiste la identificación, tanto con el mundo de lo sagrado, como con una animalidad salvaje propicia al erotismo y a la condena que le habrá de conducir a la libertad y al vacío, pero también al encierro y a su debido silencio, esto es, a una independencia que no deja de ser también el exilio al que parece haber sido destinado *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística, ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo de que todo vaya a morir a fondo para que mi propia ánima viva!⁹⁵

embriagarse ni menos dominar la tensión dolorosa que lo torturaba. De regreso al hotel del Arco, su hermano Néstor se revolvía en el lecho sin conciliar el sueño. César sentándose ante la mesita que le servía de escritorio exclama tembloroso y emocionado: ¡Hay golpes en la vida tan fuertes!... Luego de unos instantes continuó escribiendo. Así nacieron *Los heraldos negros*”, VALLEJO, César, *Obra poética*, ibidem, p. 116.

⁹⁵ VALLEJO, César, ibidem, p. 163.

CAPÍTULO 3

LA CELDA DEL POEMA

3.1 LA ORFANDAD VIGILANTE

Trilce es una propuesta poética que va a coincidir con el apartamiento definitivo con el Modernismo por parte de Vallejo, la implosión de las incipientes vanguardias y la apertura hacia un nuevo espacio poemático donde lograr forzar, no sólo a la palabra en el seno del poema, sino en una torsión lingüística llevada, no sin cierto arrebató, hasta un límite relacionado con la distancia de un Dios ajeno al requerimiento humano. Una poesía que conduce a que pueda considerarse que, tras la muerte de la divinidad, alrededor de la orfandad, Vallejo ha decidido romper reglas básicas de la comunicación lírica, tanto en un sentido vinculado a su temporalidad extrema, como a una práctica hermética. A veces, bajo la forma de una comunicación enigmática que explora en los límites expresivos del idioma, partiendo del ritmo y los aspectos orales del propio poema. Un espacio poetológico cercado por los muros de una celda literaria, a medio camino entre el castigo y el cumplimiento de una culpa autoimpuesta como tarea de escritura:

En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal. Es cosa fea ésta, Óscar.

También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo... ¡Oh el recuerdo en la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta...

No sé qué harán de mí en resumidas cuentas estas gentes⁹⁶.

Se trataría de una poesía que trasluce la opacidad del lenguaje ante la muerte, sin llegar a identificar ambos conceptos, en una suerte de lírica cuya voluntad se encuentra precisamente en marcar con sinuosa reserva las diferencias encontradas entre ambos términos. Si pudiéramos optar por aclarar que no consideramos que hubiera que trasladar a esta poesía un aspecto más amplio existencial, en el sentido de verse subrogada por una simple relación lineal vital o biográfica, pensamos en que la dificultad extrema propuesta por Vallejo está orientada a cortocircuitar el flujo semántico de los sustantivos y los verbos, un símbolo que une en su parte mortal la garantía de una expresividad plena. Esta zona de discontinuidad es precisamente la aparición de los cambios espaciales y temporales que tanto abundan en un libro de ruptura como *Trilce*. ¿Cabría plantear que Vallejo tratara de eliminar cualquier tentativa de facilidad a la hora de destruir un cierto manierismo retórico modernista, con el objeto de trasladar a lo poético la idea de una separación total, tras la muerte de Dios?⁹⁷ El carácter absoluto de la poesía, con relación a la desaparición de la autoridad divina y el ateísmo poético propiamente vallejiiano, ha de vincularse necesariamente a esa presencia

⁹⁶ VALLEJO, César, *Correspondencia completa*, op. cit., pp. 39-40.

⁹⁷ Es una constante literaria indagar en el posicionamiento de la poesía tras la muerte de Dios, sobre todo en el caso de la poesía pura. Podría decirse que esta es la causa de que aparezca un nuevo mito, identificado con la nada o con una estética literaria metafísica y ontológica. Vd. FRANK, Manfred, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, Akal, Tres Cantos, 2004, p. 281.

de la escritura como una forma de desestructurar el edificio sobre el cual se sostenía una literatura balanceante, entre los polos de la escritura adocenada, hasta el extremo de no romper con la autoridad literaria, evitando el encuentro con esa zona neutra y fría, iluminada por un sol helado y melancólico⁹⁸. La escritura de Vallejo se propone como una torsión de lenguaje, desde una perspectiva narrativa que sugiere algún tipo de azar oral que mantenga la distancia suficiente para transmitir la atmósfera de ese encerramiento. Finalmente, nos llevará a saber elegir, a través de la poesía, entre la realidad encontrada o la escritura literaria oculta, entre la realidad o un poema:

Las personas mayores

¿a qué hora volverán?

Da las seis el ciego Santiago,

y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

⁹⁸ Este espacio de neblina ha sido asociado a ciertas poéticas contemporáneas a *Trilce*. A pesar de resultar anecdótico, se puede señalar el caso de la coincidencia con la publicación en fechas cercanas a 1922 de otros títulos como *The wasted land* (TS Eliot), *Ulysses* (James Joyce), *Tractatus lógico-philosophicus* (Ludwig Wittgenstein), las *Elegías de Duino* (Rainer Maria Rilke) o *Tulips & Chimneys* (e. e. cummings). Este último libro tuvo una serie de críticas similares a las recibidas por Vallejo, subrayando su carácter caprichoso, adolescente e ilegible. El caso es que esta misteriosa luz grisácea de la niebla, en la ciudad de Lima es proverbial. Así, también Herman Melville señaló en *Moby Dick* la experiencia de la atmósfera de la ciudad. En ese destino que le llevaría a optar por la separación, exiliándose en Europa, pensamos que aparece el escenario apropiado para que Vallejo opte por una poética, como se ha señalado, política.

Aguedita, Nativa, Miguel,

cuidado con ir por ahí, por donde

acaban de pasar gangueando sus memorias

dobladoras penas,

hacia el silencioso corral, y por donde

las gallinas que se están acostando todavía,

se han espantado tanto.

Mejor estemos aquí no más.

Madre dijo que no demoraría.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo

los barcos ¡el mío es más bonito de todos!

con los cuales jugamos todo el santo día,

sin pelearnos, como debe de ser:

han quedado en el pozo de agua, listos,

fletados de dulces para mañana.

Aguardemos así, obedientes y sin más

remedio, la vuelta, el desagravio

de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo⁹⁹.

Hay en el poema una situación cercana que Eguren había señalado anteriormente en *Juan Volatín*: “¡nadie me escucha!// ¿dónde están Cucha, / Veva, Monina?/ la Luz termina. / ¡Todos se han ido!// ¡Solo me quedo!// ¡Por Dios qué miedo/ les he traído!”¹⁰⁰. Una lectura apresurada diría que se trata de la idea de una infancia rememorada en un pasado con apariencia de presente, con la compañía de los hermanos y los juegos compartidos. Pero en el poema aún habita la extraña lejanía de la madre que no termina de volver a la casa y es precisamente en esa demora donde debe situarse la situación general del poema, junto a ese espacio cercado donde aparece la contención del poeta. Lugares de reclusión, metáforas del límite y la angostura, es ocasión para que Vallejo se encuentre cercado por los límites del poema y la estructura cerrada de una memoria íntima de la soledad. Si *Trilce* constituye una reacción frente a los poetas

⁹⁹ VALLEJO, César, “III”, *Trilce*, en *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, op. cit, p. 165.

¹⁰⁰ EGUREN, José María, “Juan Volatín”, *Obras Completas*, op. cit., p. 41.

mayores, Vallejo optará por constituirse, no tanto en un mundo enfrentado a la tradición, sino en el reconocimiento de su propia escritura, cuando ha quedado solo y huérfano. Si el carácter infantil puede identificarse con la propia vivencia de las desapariciones familiares, la aparición de una cesura en el paso del tiempo deviene razonable ausencia donde ha quedado encerrado. Por otro lado, es la decisión que le llevaría a tratar el poema como un ejercicio capaz de recoger el silencio de aquellos que ya no están, porque solo hay oscuridad. En esta morosa experiencia de la presencia, habita un tanteo apropiado a la práctica poética, si tenemos en cuenta que Vallejo en *Trilce* quiere constituir un espacio de toque que parta de la experiencia del encarcelamiento.

Podemos señalar que en ese tanteo pueda encontrarse una irrazonable fantasmagoría que viene a mostrar el lugar del poema como una reclusión donde convive con una oscuridad apropiada a la noche y a la vuelta que no termina de llegar, como parece anunciarse en el estribillo repetido: “Madre dijo que no demoraría”. En este poema estamos asistiendo al cumplimiento de una poética que sabe de la separación de los mayores que bien pudieran identificarse, como decimos, también con la tradición literaria modernista. La presencia de nombres familiares insta a que seamos conscientes de la soledad que acompaña en esa demora. El ambiente de la casa abandonada, la rememoración de la partida o el tanteo en la oscuridad, avisan del hecho de que se llegue a identificar la idea de reclusión con la formación de un yo literario, aportando un nuevo sentido a la tentación que supone esa digitalidad, esa pulsión en la que Vallejo tienta hablando del ritmo, tanto en un sentido abierto y natural, como en un sentido artificial ligado a la poesía o a la música. Y aquí puede encontrarse esa situación constante que en *Trilce* constituirá el eje principal de un enclaustramiento. En primer lugar, relacionado con la experiencia de la cárcel. Por otra parte, es el resultado de la

elección que le lleva a utilizar ciertos efectos retóricos, cuando se considera insistentemente por la mayor parte de los estudios vallejianos que todo este libro es una suerte de paroxismo lingüístico vinculado a un expresionismo de vanguardia¹⁰¹. En el caso del poema LXXV, cuyo tema podría vincularse a una cierta cadencia metafísica de la muerte y de la vida en su sentido existencial, aparece este espacio de separación absoluta, en ese ofrecimiento de una muerte literaria dirigida al grupo de escritores que desde Trujillo continuaban encerrados en una tradición que para Vallejo ya resulta estéril y caduca:

Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos.

Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis

muertos.

¹⁰¹ Este sería el caso del carácter negativista de una poética destructiva que se aleja de los tópicos para contribuir a crear un aislamiento literario relacionado con una especie de rebeldía propiamente vallejana: “*Trilce*, por acometida de la subjetividad rebelde, por descarte de los recursos usuales, por violación del sentido sólito, por desborde de los marcos habituales de referencia, por desacato de las asignaciones y designaciones de lo real admitido, por transgresión de lo decible, de lo concebible y de lo comprensible, pone en práctica una novedad aún no superada. *Trilce*, paradigma de la poética vanguardista, opera sobre la base de códigos negativos [...] Vallejo se propone describir lo escribible minándolo por dentro, mediante una sofisticada retórica propensa al alambicamiento y a la fruición formalista”, YURKIEVITCH, Saúl, *Del arte verbal*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2002.

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana
que, péndula del zénit al nadir, viene y va de
crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja
de una herida que a vosotros no os duele. Os digo,
pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros
sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene,
cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando
las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados,
y se doblan y doblan, entonces os transfiguráis y
creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es
vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás.

Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo
fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres
de una vida que nunca fue. Triste destino.

El no haber sido sino muertos siempre.

El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás.

Orfandad de orfandades.

Y sinembargo, los muertos no son, no pueden ser

cadáveres de una vida que todavía no han vivido.

Ellos murieron siempre de vida.

Estáis muertos¹⁰².

Se ha señalado la relación entre el contenido de este poema y la decisión que le condujo a salir definitivamente de Perú con dirección a Europa y cómo Vallejo se pretendía separado de esa tradición agotada, pero hemos de volver a reclamar también una lectura del espacio literario que el poeta está construyendo, considerando que esa escritura no es más que la prueba de una fantasmagoría. En primer lugar, ofrece un tema clave del poema en esa descripción casi lúgubre de la situación de una literatura periclitada, en ese espíritu flotante que oscilan ante un dolor de alguna manera impostado, cuando en ese ir y venir se identifican dos términos reflectantes: “Os digo, / pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros/ sois el original, la muerte”. ¿A qué puede referirse Vallejo al considerar que la vida quede recogida en un espejo y que el modelo sea la muerte? ¿Acaso conviene identificar la vida y la verdad, la muerte o la mentira? La insistencia en señalar el carácter final de una literatura, a través de un presente estancado, es en el caso de este poema un vaivén entre lo vivo y lo muerto. Una oscilación que parece plegar bajo una conversación idealizada, pero mostrando un

¹⁰² VALLEJO, César, “LXXV”, *Trilce*, op. cit., p. 213.

cierto desprecio en esa muerte identificable con el abandono y la falta de valor ante la literatura. Esa *orfandad de orfandades* que caracteriza la poética vallejiana, se detiene frente a un tipo de expresiones que describe el estado de una literatura angosta, cuando se pretende recoger la vida situándola en el espejo, como si mostrara la realidad partiendo de ese reflejo colocado frente a la vida, de una manera ciertamente cinematográfica, como cuando miméticamente se ha pensado que representar no era más que colocar un espejo frente a las cosas. Con todo, esa vida casi fantasmal, donde el original deviene copia del estado final de la muerte, anuncia también el desconocimiento de otros atributos de lo poético, cuando la interpretación de la vida y la muerte está absolutamente separada de todo. De alguna manera, Vallejo introduce en su escritura un cierto tono de alucinación y muerte, como una personificación poética que le hablara:

Asisto, en ciertos momentos inesperados –me expresó en una ocasión- a escenas vívidas que no me han ocurrido, como si las recordara, y que me llenan de terror porque creo estar loco! [...]

Acabo de verme en París –me dijo- con gentes desconocidas y, a mi lado, una mujer, también desconocida. Mejor dicho, estaba muerto y he visto mi cadáver. Nadie lloraba por mí. La figura de mi madre, levitada en el aire, me alargaba la mano, sonriente. Te aseguro que estaba despierto. He tenido la visión en plena vigilia y con caracteres tan animados como si fuera la realidad misma. Siento que voy a perder el juicio. Levántate, por favor¹⁰³.

¹⁰³ ORREGO, Antenor, *Mi encuentro con César Vallejo*, Tercer Mundo Editores, 1989, Bogotá, p. 42.

En cualquier caso, Vallejo ha incluido más allá en *Trilce* una temática que supone el encuentro de sus muertos con una noción poética inmersa en la casa familiar desaparecida, tanto como a su sentido metafórico relacionado con la literatura de su tiempo. Hemos de señalar que este eje mortal poético vertebra de algún modo esa zona de silencio que Vallejo abrirá definitivamente y que será la prueba del compromiso que mantuvo con su idea de escritura, desde la idea funeral que se cierne sobre el hogar cerrado, la tumba de la madre y la oscuridad del amor (*Trilce*, XXVIII):

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,

y el sírvete materno no sale de la

tumba,

la cocina a oscuras, la miseria del amor¹⁰⁴.

3.2 LA CÁRCEL DE LA LITERATURA

En este lugar de orfandad que ya estaba presente en *Los heraldos negros*, Vallejo va a continuar mostrando que esa soledad corresponde a una visión de la literatura que, a pesar de su vocación intimista, trata de unir, partiendo de una costura metafórica capaz de encontrar en los fragmentos una razón suficiente para exponer que la carencia de la imagen es también una propuesta literaria más amplia. En el poema ha de tratarse también su referencia a la escritura, comprendida como un arte poética alejada de la perfección, consciente de su fracaso inminente:

¹⁰⁴ VALLEJO, César, “XXVIII”, *Trilce*, op. cit., p. 181.

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,

enfrentados, a las ganadas.

Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.

¡Hembra se continúa el macho, a raíz

de probables senos, y precisamente

a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás, Venus de Milo?

Tú manqueas apenas, pululando

entrañada en los brazos plenarios

de la existencia,

de esta existencia que todaviiza

perenne imperfección.

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado

brazo revuélvese y trata de encodarse

a través de verdeantes guijarros gagos,

ortivos nautilos, aunes que gatean

recién, vísperas inmortales.

Laceadora de inminencias, laceadora

del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas

en la seguridad dupla de la Armonía.

Rehusad la simetría a buen seguro.

Intervenid en el conflicto

de puntas que se disputan

en la más torionda de las justas

el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora el meñique

demás en la siniestra. Lo veo y creo

no debe serme, o por lo menos que está

en sitio donde no debe.

Y me inspira rabia y me azarea

y no hay cómo salir de él, sino haciendo

la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar

potente de orfandad!¹⁰⁵

¹⁰⁵ VALLEJO, César, “XXXVI”, *Trilce*, op.cit., pp. 186-187.

En el caso de este poema estamos ante una reflexión sobre la orfandad –otra forma de la esterilidad-, la imperfección y la existencia, frente a la seguridad de la simetría, el orden perfecto de una geometría que llevara a una poesía de corte purista que solo descubriera la armonía de un mundo completo ilusorio¹⁰⁶. Hemos de señalar que a pesar de que el poeta tradicionalmente se pudiera ubicar en una posición, bien de admiración, bien de contemplación hacia el mundo, lo que se revela en la poesía de Vallejo –como se viene repitiendo con insistencia- es la capacidad de romper ciertas reglas de lenguaje. Considerando que en su poesía hubiera una cuestión iconoclasta y de realismo literario, enfrentada a una poesía de imágenes o escapismos propios de toda una época, nada hay en la poética vallejiana que tomara como modelo ideal la belleza, la naturaleza idílica, la imaginación o el relato del amor idealizado. Sí podríamos constatar que en sus ideas literarias está presente una poética que parte de un modelo de escritura, a través de una cortadura final que es finalmente el inicio de una partida que le ha llevado fuera de todos estos tópicos literarios.

¹⁰⁶Posteriormente, Vallejo escribirá una carta en 1928 a Pablo Abril donde refleja ese desencantamiento y el carácter destructivo de su estética: “A medida que vivo y que me enseña la vida... voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos lugares. Hay que destruir y destruirse a sí mismo. Eso no puede continuar; no debe continuar. Puesto que no hay hombres dirigentes con quienes contar, necesario es, por lo menos, unirse en un apretado haz de gentes heridas e indignadas, y reventar, haciendo trizas todo cuanto nos rodea o está a nuestro alcance. Y, sobre todo, *hay que destruirse a sí mismo* y, después, lo demás. Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible...”, VALLEJO, César, *Correspondencia completa*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jesús Cabel, Lima, 2002.

Se ha señalado en este poema una poética, ejercicio notablemente vallejiano que le llevaría a reaccionar frente al academicismo y una cierta normalidad literaria poco esforzada en realizar algún avance, siquiera a la hora de configurarse como un modelo rebelde. En esa misma ruina, aparece un corte vinculado a la esterilidad, la existencia y la presencia de lo incompleto, tanto en un sentido vital realista, como en relación a la presencia de una carencia prometida por el desgaste del tiempo, como propiciando un posible alcance que le conduzca a alguna perfección, en el sentido de realizar un movimiento hacia la extrañeza propia de lo que carece de armonía. En primer lugar, Vallejo propone una serie de verbos de carácter negativo (“pugnamos”, “ensartarnos”, “enfrentados”, “amoniácase”, “manqueas”, “cercenado”, “increado”, “revuélvese”, “rehusad”, “azarea”, “ceded”), con la intención de mostrar en qué lugar se encuentra el poeta frente a una existencia que acoge una estéril orfandad como propia. Si decimos que en la escritura de Vallejo se encierra una concepción del mundo fuertemente enraizada en un espacio cerrado y oblicuo, “el cuarto ángulo del círculo” puede ser también una metáfora de una impasibilidad frente a lo imperfecto. Bajo la forma de una conversación con una estatua, una figura semimoviente (“¿Por ahí estas, Venus de Milo?”) que no sólo es una alegoría de la caducidad de la belleza moderna, sino una prueba de la imperfección de lo tangible, resulta provechoso interpretar la figura como una lectura vallejiana del mito de Afrodita. Se ha de subrayar que Vallejo juega con dos mitos sobre Venus, ya que no es únicamente una divinidad del amor, sino una alegoría de un clasicismo ruinoso. Quiere decir que lo que se está mostrando es la importancia de relacionar la estatua imperfecta y dañada a un ideal poético que, a pesar de la importancia del factor tradicional, ha de proporcionar una vía de comprensión que conduzca a mostrar su relevancia como elemento vehicular de un sentido existencialista de la caducidad.

En esa alianza entre el mito de Venus saliendo de las aguas y la estatua sin brazos, Vallejo realiza una enumeración de los elementos simbólicos presentes tanto en la pintura de Botticelli, como en la estatua helenística. Es el caso de los “verdeantes guijarros gagos” o los “ortivos nautilos” que bien pueden suponer una rememoración de la belleza y el amor vinculados a Afrodita y a su aparición marina, a la hora de caracterizar a una Venus con los brazos cortados en esa imperfección ruinosa de los “aunes que gatean” o las “vísperas inmortales”¹⁰⁷. No podemos dejar de señalar que la intención de Vallejo a la hora de entablar conversación con una figura proveniente de una pintura o una estatua, está vinculada a presentar los detalles más ásperos de la armonía, simbolizada en este caso en un ideal imposible que hay que rehusar, bien por una razonable elusión de la pureza del ideal artístico o literario, finalmente poético, o por una cuestión más inquietante, vinculada al sacrificio de las palabras que van a recortar el poema, supeditando sus límites a una existencia imperfecta y fragmentaria¹⁰⁸. Este rechazo a lo armónico y a lo simétrico corresponde a esta ruinosa experiencia de lo

¹⁰⁷ Es cuestión de señalar el solapamiento de una figura poética –al final, partiendo del mito elaborado desde Ovidio o Poliziano- encarnada en una Venus imperfecta y cercenada. Porque si lo que conviene señalar es el sentido del corte en este poema, podemos establecer alguna imbricante ligazón con la historia de la literatura o la historia del arte. Didi-Huberman ha señalado, desde un posicionamiento warburgiano que parte de la lectura de la historia de las imágenes de Afrodita, cómo ha incidido en la importancia que recobra el sentido del corte de la figura, perfilando y tocando, a través de un roce percusivo, un toque identificable con una herida ya castrante, capaz de servir de memoria a la extrañeza. En el caso de este poema vallejiano, puede relacionarse con la cortadura que va a mostrar en el corte de los brazos de la estatua, el dedo de más en su mano o el hecho de contar de otra manera el paso de los días y del tiempo, en la misma figura poética alegorizada con una Venus de Milo inquietante, o en su mismo nacimiento, asociando la belleza celeste a un desgarramiento de la propia armonía. V. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Venus rajada*, trad. Juana Salabert, Losada, Oviedo, 2005, pp. 36-60.

¹⁰⁸ En el poema ulterior LIV, se reafirmará en esa concepción finalista del abandono de lo poético, característico de su obra posterior inédita: “A veces doyme contra todas las contras, / y por ratos soy el más negro de las ápices/ en la fatalidad de la Armonía”, *Trilce*, op. cit., p. 198.

absoluto y a una orfandad solitaria. Es cierto que en ese sentido doble venusino, entre lo erótico y lo tanático, estamos, como en paréntesis, en plena interrupción. ¿A qué parece referirse Vallejo al hablar de que Venus sea “laceadora de inminencias, laceadora del paréntesis”?

Las correspondencias vallejianas también separan, mostrando el conflicto de las palabras ordenadas al pasar por el ojo de la aguja, o la descripción de la extrañeza ante un dedo sobrante o los brazos cortados, o en esa metáfora del tiempo detenido que parece hallarse en las indicaciones numéricas o en la manera de referirse a los días. Aquí conviene volver a señalar el carácter iconoclasta de la escritura vallejana, como espacio de conflicto entre una literatura de imágenes y su doble natural, entre la suma de correspondencias que parece abolir, en un sentido ciertamente destructor y nuevo¹⁰⁹. Es precisamente esta imparidad, el espacio que levanta Vallejo frente al orden del poema. Convocar a las lecturas del poema, o lo que se avecina en los nombres descubiertos. La lectura del surco vallejiano, en donde la memoria se establece, anuncia un lugar propio donde ausentarse frente a los otros. Queda la literatura explícita, pero quedan sin resumir el resto de condiciones propuesto en esas quiebras constantes al sentido. Vallejo, ¿qué dice? Un autor que descubre el atasco, la duradera situación de la lengua

¹⁰⁹ “Como se ve, la crítica al buscar una representación prolija de este poema intenta, en verdad, devolver un código de percepción natural lo que aparece aquí desrepresentado [...] Esa dificultad hermenéutica es definitoria de la práctica poética de la desrepresentación vallejana. En este poema, en particular [*Trilce*, LXIV], los datos del mundo natural están desarticulados por la rearticulación de la lógica discursiva. Esto es, si el lenguaje es un modelo del mundo natural, en el sentido que el orden de las palabras implica un orden de la realidad, en el poema el lenguaje poético, y sobre todo el de este libro, evidentemente pone en crisis esa adecuación. Primero, porque su poética no se resigna a aceptar como dadas las articulaciones del lenguaje y el mundo; y enseguida, porque su exploración le hace subvertir esas codificaciones, y de allí el acto de discordancia en el mismo acto de nombrar”, ORTEGA, Julio, *Trilce*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 302.

que se sabe incapaz de mostrar lo poético. Un sexo abierto o húmedo, atravesado por el *haber* o el *ser*, los tropiezos hasta el colapso, descubriendo esos lazos invisibles. Esa lectura asimétrica vallejana es displicente, también, ante sus propios poemas. Esta pudiera ser la cuestión propuesta por Vallejo, una presentación de la lectura del propio poema. ¿Acaso *hay* poema en estos versos? El ludir mortal, la hembra y el macho ofrecidos a distancia, como observantes, la risa o Bizancio explotando a ballenas...

El poema vallejiano, dicho en cada letra, y el aborto del mismo, se adentra en esos escorzos que se abren. No hay ni cauce, ni libre estancia en el miedo. Las letras que se retuercen, se mecen, se asientan en el juego del poema. Vallejo penetra en las letras que descoyuntan el camino y la tierra. Se trata de pensar en el sexo del propio poema, en el estado de la lengua, *estruendo mudo*, acompañado de su reflejo especular, “*Odumodneurtse*”¹¹⁰. No hay lengua posible en ese descarte de las palabras. Vallejo advierte la terrible soldadura de la palabra y el hecho. Ahí, donde escribir es un ir arrinconando el vacío. Esa pretensión, en esta noche, conduce a las puertas que vienen a mostrar el miedo al aire, el saber inconcluso, donde se abren el dolor y el poema de las lecturas. Como asombra con las letras, los destinos fatuos del estado de la escritura del poema se constituyen, desmoronando el tiempo con el pasado. ¿Cómo destruir la historia? ¿Cómo destruir la poesía? ¿Cómo destruir la historia de la poesía? Si la destrucción en el otro supone la quiebra de la posibilidad del poema, Vallejo va a romper esa vinculación de la poesía y el ser, situándose más allá, ¿hay una conexión escrita, capaz de resolver el hecho poético y ofrecer cuál es el lugar de la poesía?

Digamos que la poética vallejana se encuentra con esta decepción atea que avisa que no todo puede *estar* escrito. Esa distancia entre lo dicho, lo escrito y lo rememorado

¹¹⁰ VALLEJO, César, “XIII”, *Trilce*, ed. Antonio Merino, op. cit., 2005, p. 171.

no es nueva. El poema no es un objeto natural, sino la prueba de la destrucción de una poesía espontánea, original, pacífica. Es tiempo de expulsión. Solo que el arte y sus palabras exponen su propia destrucción. Este es el arte del tiempo. Lo dicho se destruye a sí mismo y en esa falta *de* poema, desaparece. Ver si hay hechos en esta poesía solicita también una disposición para configurar una poética destructora, ¿cómo comprender un poema imposible, ilegible, descubierto? Esta es la cuestión que deviene en el poema final de Vallejo. Esa belleza es la presencia de una destrucción. La metáfora requiere de una multiplicidad, del disfraz, de la economía. Eso no contado, lo dicho que espera, lo que no abunda, lo que no se escribe en el cuerpo o en la obra, es la distinción y la soledad: lo absoluto. Pero habría que ver hasta qué punto el poema es como la obra de arte. La obra, la pieza, el verso encontrado, el pensamiento satisfecho, el sentimiento y la empatía, todo aquello que conduce a la expresividad. En el caso de Vallejo se presencia esta diferencia. El símbolo destruye, a pesar de su carácter transcendente, igualitario, unitivo. El apalabramiento no es la función poética. Convengamos en que la destrucción es presente, está en el tiempo. Pero el ritmo, esa capacidad que es la única posibilidad de encontrar algo común y misterioso, ¿cómo se entiende?

Aquí se oculta también el dandismo ateo vallejiano, considerando que el arte es ruina, el símbolo, el poema. Esta modernidad del mal vinculada con esa presencia oscura de Dios, significa también que Vallejo estará contra la tradición romántica, estancada y extinta, aun manteniéndose en una decadencia moderna. ¿Qué destrucción del aura de lo poético aparece en esa figura del poema vallejiano? ¿Hay realmente emoción? Acaso, una luz oscura y neblinosa, en esa destrucción del lenguaje y su soltura, en esa traición a la norma de la escritura. Hay algo que al decir, se desmorona y destruye, esa mixtura de oscuridad y luz donde el poema se convierte en la prueba de esa imposibilidad presente. Ese encierro que viene a ser devastación del pasado, no

puede dejar de venir, cuando el sentido se ha perdido. En esa estancia que destruye lo dicho en el poema, emerge una dignidad elegante, displicente y alejada de todo. Esa posición separada es uno de los rasgos que devuelve a la lectura del propio poeta. ¿Cómo pasar a literatura? ¿Por qué se ponía en duda que al hablar de los maderos, de los besos, eso fuera literatura, poesía? La cuestión de hacer de la palabra un poema es cuestión literaria. Acaso, otorgar a las palabras cierta patencia está en estrecha ligazón a ese uso del verbo. Esta utilidad, entreverada con ciertas palabras ahora indomeñables, hace pensar en el momento en que pasamos de *idioma, palabra, adjetivo* a lo que se denomina *literario*. ¿Qué hace *ser* literatura, poesía? Las palabras usadas por Vallejo hacen pensar en si hay alguna utilidad, si el uso que se supone habita en la disposición de estas palabras. En esa dejación de la palabra, como si no fuera algo poético, como si dañar el sentido fuera provocar en la letra, el número, la disquisición entre la palabra, la letra o la letrina, ahí donde el poema se gasta pacientemente:

Tengo ahora 70 soles peruanos.

Cojo la penúltima moneda, la que sue-

na 69 veces púnicas.

Y he aquí, al finalizar su rol,

quémase toda y arde llameante,

llameante,

redonda entre mis tímpanos alucinados.

Ella, siendo 69, dase contra 70;

luego escala 71, rebota en 72.

Y así se multiplica y espejea impertérrita

en todos los demás piñones.

Ella, vibrando y forcejeando,

pegando gritttttos,

soltando árdulos, chisporroteantes silencios,

prinándose de natural grandor,

en unánimes postes surgentes,

acaba por ser todos los guarismos,

la vida entera¹¹¹.

Una interpretación de la moneda-símbolo nos llevaría a apostar por una lectura de la economía poética, desde la noción del gasto de una moneda cuyo nombre es *sol*, peruano. Quizás entre la bagatela y la inspiración buscada en el desobramiento de Georges Bataille podamos encontrar algún valor de cambio. La conocida noción de *desgaste*, la inoperancia de la comunidad o su espaciamento neutro es propiamente lo que conduce al deterioro y a la devastación que se ofrece en ese enfrentamiento vallejiano simbólico con Dios, a través del lenguaje. En ese sentido, conviene repetir que la noción de *gasto* está inevitablemente ligada a aquello que está de sobra. Al hablar

¹¹¹ VALLEJO, César, “XLVIII”, *Trilce*, op.cit., p. 194.

de *desgaste* hay que señalar que no se trata de algo cuyo origen fuera una determinada perfección, no es algo que se vaya desplazando hasta desaparecer, como si se tratara del gasto inútil, ardiendo. Es más bien la conciencia de saber con Vallejo que nos constituye un aspecto desastroso. La operación de desgaste, ligada por Bataille al orgasmo y a la muerte, es cuestión erótica y alquímica. Es la *di-solutio* alquímica configurada por dos elementos en destrucción mutua. Y del desgaste sólo debe provenir una materia excrementicia que dota al hombre su especificidad definitivamente animal. La cuestión proviene de la conciencia de la pérdida. Esa decadencia que corresponde a la evanescencia del decir es la trama de los textos vallejianos. Mas esta vivencia de lo muerto o de lo oscuro es otra alegoría del desgaste y la multiplicación de lo inútil. Porque dirigir la cuestión de la pérdida hacia la muerte y la escritura es lo propio de alguien fascinado por el cansancio y el aburrimiento que rodea.

Esta interpretación señalaría también al carácter económico de la moneda y lo que en ella queda simbolizado. La muerte de la palabra-moneda, como escritura de desgaste, conduce a pensar en si concebir el gasto como gesto productivo es un aprovechamiento de ciertas artimañas de la economía¹¹². Precisamente el hecho de acariciar la idea de *vigilancia*, es una señal ejemplar de que no hay tanta distancia entre el desgaste físico, el psíquico, el económico y el social. Es el gasto de energía, en sus

¹¹² En esa dirección, en *La parte maldita*, Bataille considera la importancia de convertir la literatura en una deslumbrante visión peculiar, propia de lo lujoso y brillante, pero dirigido a una cierta pobreza propiamente vallejana, donde se reaparece de nuevo esa distancia con el sentido estricto de una economía de cambio: “El auténtico lujo exige el desprecio completo de la riqueza, la sombría indiferencia de quien rechaza el trabajo y convierte su vida por un lado en un esplendor infinitamente arruinado, y por otro en un insulto silencioso de la falsa laboriosidad de los ricos”. Podríamos señalar que esa noción de Bataille acerca del desgaste no pertenece únicamente a lo económico o a lo erótico. Vd. BATAILLE, Georges, *La parte maldita*, ed. Francisco Muñoz de Escalona, Icaria, Barcelona, 1987.

límites con el mal o el peligro presenciado desde la desnudez, lo que conduce a que Vallejo invente su manera cansada, sabiendo que la literatura es también la ruina de esa riqueza. Es la experiencia del desgaste de tanta pasión destinada a satisfacer la muerte del deseo y la existencia de lo divino. ¿Un Dios muerto y cancelado sólo presente a través de una neutralidad sólo dable como muerte? Vallejo, en esa cercanía del desastre hogareño, habla también –como veremos más adelante- del paso del tiempo, un instante de muerte y ruinoso ausencia. Realmente, la cercanía de la pobreza y la ruina, como efecto del gasto, está relacionado con el desprecio de lo que está de sobra.

Una literatura poéticamente política que Vallejo realizaría a través de una escritura del rechazado y del apresado, como si se produjeran también excesos en el pensamiento. Esa espacialidad donde el alejamiento y la distancia quedan vinculados a la conducta temeraria del sacrificio, es la propia muerte, el peligro de estar en la vida¹¹³. Porque si el cansancio de Dios conduce a su muerte, estamos ante un paso cercano a nuestra desaparición. Saberse en el desgaste de un *sol*, pulverizado de tanto sacrificio mágico, como la propia divinidad –*Dios cansado*–, llevaría a Vallejo a trazar, en el peligro de la pesadilla literaria, la constatación de una visión oscura: la literatura como cárcel del pensamiento. La idea de *vigilancia* que plantea Vallejo, desde la perspectiva del guardia de la cárcel donde pasa tres meses en Trujillo, es un síntoma de que su

¹¹³ En *La moneda viva*, Pierre Klossowsky liga de nuevo esta relación económica, erótica y simbólica. Desde un punto de vista poético, ¿qué relación muestra Vallejo entre lo terrenal y lo natural? ¿Qué espacio ocupa el verso como medio de reproducción relacionado también con este desgaste del pensar? Por otra parte, la moneda transporta memoria y olvido, como un molde. También el sentido de lo que se quema está ligado al curso natural de la economía del símbolo, cuando no es estrictamente mercancía. KLOSSOWSKY, Pierre, *La moneda viva*, Pre-Textos, trad. Manuel Arranz, Valencia, 2012. Por otro lado, podemos hacer notar este mismo sentido de la carencia en la poética de Antonio Gamoneda: “¿Quién viene/ dando gritos, anuncia/ aquel verano, enciende/ lámparas negras, silba/ en la pureza azul de los cuchillos?”, GAMONEDA, Antonio, *Arden las pérdidas*, Tusquets, Barcelona, 2003.

encerramiento supone también saberse entre los muros de la celda del poema. Resulta curioso que Vallejo no realizara un tratamiento temático en *Trilce*, sino que se entremezclan los ambientes en el texto, como se ha repetido, pitagóricamente. Esa fascinación económica y simbólica de la moneda, es ahora cuestión de número y algoritmo, casi un desgaste que encuentra, en esa disposición de las dimensiones, un espacio apropiado para el texto poético, marcando también una síncope capaz de llegar a un ritmo irregular, como el vigilante capaz de reconocerse en la apropiación del preso. El verso vallejiano hace presencia del *deber* y podríamos imaginar que el guardia pudiera ser una figura ambivalente, correspondiendo tanto a lo divino como a la presencia del poeta, conduciendo al propio Vallejo hacia el poema:

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente.

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto
fiscal, inadvertido, izándose en la falangita

del meñique,
a la pista de lo que hablo,
lo que como,
lo que sueño.
Quiere el corvino ya no hayan adentros,
y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.

Por un sistema de relojería, juega
el viejo inminente, pitagórico!
a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal.
Pero, naturalmente,
siempre cumpliendo su deber¹¹⁴.

3.3 EL CUARTO POÉTICO

El cancerbero puede ser una imagen del Dios que castiga. Desde el primer poema de *Trilce* –palabra que no quiere decir nada y que quizá debiera ser escrito siempre en minúscula¹¹⁵–, el poeta se sitúa en península, en archipiélago, en cuclillas, bajo la prueba vital que supone palpar el excremento y la orina, en una suerte de secreción animal natural, poco apropiada a una divinidad cristiana:

¹¹⁴ VALLEJO, César, “L”, *Trilce*, op.cit., pp. 195-196.

¹¹⁵ Este es el caso de la reedición madrileña del libro publicado en Madrid, a través de José Bergamín y Gerardo Diego, donde aparecía la palabra *trilce* escrita en minúsculas, frente a la primera edición en Perú, donde se escribió en mayúsculas. Vd. *Trilce*, Compañía Iberoamericana de Ediciones, Madrid, 1930.

Quién hace tanta bulla y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea grupada.

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal de equilibrio¹¹⁶.

El carácter ancestral andino se desliza también entre la poética vallejiana, desde una perspectiva simbólica y pagana. Es el caso de la presencia polisémica repetida de lo sagrado y de lo escatológico en la que Vallejo a veces abunda para darnos ese matiz

¹¹⁶ VALLEJO, César, "I", *Trilce*, op.cit., p. 164.

mistérico y mágico, asociado a la presencia de elementos como la cabeza y la cola¹¹⁷. Las glándulas vinculadas a la primera, como las lágrimas, el sudor, la mucosidad, etc., son una prueba de la importancia concedida al componente mistérico que acompaña a la simbología andina de la cabeza, junto al aliento, la respiración o la saliva. La aparición del guano como elemento mágico correspondería a los intestinos y el sexo, es el excremento y el semen, es la orina, las heces y los gases que son símbolo del alimento ingerido a través de la cabeza. Ese orín que en la tradición andina está relacionado con la anulación de algún mal, fluye ante el asedio de una voz vigilante que parece azuzar al preso. En ese cambio del excremento o del guano, pasando de materia gaseosa a líquida y sólida, aparece también el espacio insular donde se encierra. ¿Qué clase de península es la que se para? ¿Un poema a lo inmundo, frente a la divinidad? ¿Acaso no es posible entender este poema como un ejemplo de *inmundicia* poética?¹¹⁸.

Se trata por otra parte de encontrar en los poemas, sean escritos en la celda o no, un eje central de su poética que está en relación con el hogar desaparecido y con el

¹¹⁷ En el norte de Perú, el guano es además considerado como una riqueza, pero su importancia se debe a que proviene de los dioses. Desde las culturas precolombinas es considerado como algo beneficioso, como el estiércol o los excrementos de otros animales. Vd. NARVÁEZ, Alfredo, “Dualidad, religiosidad y poder en los Andes”, *Entre Dios y el diablo: magia y poder en la costa norte del Perú*, editado por Hiroyasu Tomoeda, Tatsuhiko Fujii, Luis Millones, Fondo Editorial PUCP, Lima, 2004, pp. 43-59.

¹¹⁸ En su análisis de este poema, Stephen Hart se sirve de algunas de las interpretaciones realizadas por Neane-Sila –se trata de un ataque de Vallejo a sus críticos-, Wing –señala la concepción temporal del poema-, McDuffie –subraya el aspecto espiritual-, Higgins –considerar el lado epifánico- o Asturrizaga –se trata de un preso en la letrina-. La propuesta de Hart incide en el espacio geográfico de las islas, el guano, el insular corazón, el mantillo o la península, con relación a una geometría de la intimidad donde aparece la lucha de lo alto y lo bajo, lo ordenado y lo caótico. En nuestro caso, pensamos que la intención de Vallejo está en la vinculación con el aspecto escatológico y poético enfrenteado a esa presencia de la autoridad vigilante. Vd. HART, Stephen, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books, Londres, 1987, pp. 105-108.

encierro en sí mismo. No hemos de ocultar el hecho de que este período de duelo sea para Vallejo la oportunidad de profundizar en su aislamiento, sea mediante el poema escrito en la celda o sea la celda que deviene poema. Lo que habría que subrayar es la hondura de su experiencia en la cárcel, hecho que de alguna manera sobrevuela las razones que impedirían su vuelta a América: “El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel de Perú”¹¹⁹. Considerando el difícil equilibrio entre la muerte y la vida, Vallejo va a iniciar el libro con un poema donde ya aparece un cierto ambiente hostil desasosegante, donde la celda deviene más que letrina, sucio retrete, *insular corazón*.

Es relevante señalar la conexión del corazón como símbolo barroco, ejemplificado en el caso de Vallejo como símbolo de la interioridad, en un espacio de apresamiento donde el misticismo del apartado que guarda distancia con la autoridad representa el orden geométrico de la vigilancia que padece el poeta abandonado¹²⁰. Esa entrada en un mundo cerrado, aparece ya en el estancamiento de la repetición. Esa continua sensación de orden propio de la cárcel, cuando todos los días se pasan tratando de nombrar la temporalidad, convierte la vida del encerrado en un lugar donde el tiempo se acorta y alarga, donde ya no hay Dios que soporte esta dualidad entre el tiempo y la duración, ante la monotonía de ese instante. Por otro lado, señala también a esa *línea mortal de equilibrio*, donde parecen limitar *tiempo y nombre*:

¹¹⁹ VALLEJO, César, “El momento más grave de la vida”, *Poemas póstumos I*, op.cit., p. 233.

¹²⁰ FERNÁNDEZ DE LA FLOR, Fernando, “La viscera barroca. Historia de un corazón”, *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2012, p. 225.

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.

Bomba aburrida del cuartel achica

tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.

Boca del claro día que conjuga

era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.

Piensa el presente guárdame para

mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?

Se llama Lomismo que padece

nombre nombre nombre nombre¹²¹.

¹²¹ VALLEJO, César, "II", *Trilce*, ibidem, p. 164.

El poema se abre y cierra entre mayúsculas, como la palabra *trilce*, de “Tiempo” a “nombrE”. Este tránsito monótono en la cárcel, va a devolver a Vallejo hacia una relación entre el nombre y lo temporal que va a constatarse como lugar de repeticiones. Esta correspondencia se abre con una noción del tiempo que bien pudiera acercarse a ese momento nietzscheano donde el nihilismo recobra esa imagen de la sombra del mediodía, cuando es más corta. Esta longitud de la sombra es en el caso del poema, transcurso inútil, desaprovechado, malgastado. La referencia al aburrimiento en la penitenciaría, señala hacia esa repetición del nombre, en minúscula. Este cambio, otorga a los nombres su capacidad de reproducción ante lo común, cuando cada estrofa viene abierta por la repetición de un término como “Era” o “Mañana” que haría pensar en el presente. Si el nombre propio no puede repetirse, ni detenerse el pasado, en el futuro tampoco queda nada al azar. El orden carcelario permite establecer esas pautas que conducen a pensar en el presente, sin ese automatismo en el cual se basa una cierta literatura denostada, como decíamos, por Vallejo. Esa literatura muerta se aparta de un componente tanático que parece impregnar la estética vallejana en este momento y que será una constante a lo largo de toda su escritura. Un sentido de la inmundicia y del desgaste y del aburrimiento y de la poesía, donde se encuentra una interioridad que tiene como extremos a la temporalidad y al nombre que le corresponde como ejemplo de fijeza. La cuestión de encerrar el corazón en un palacio, en mansión mnemónica, en la bodega o el retrete místico, pudiera recobrar un cierto barroquismo en el que se empeña Vallejo desde esta cárcel. El poema, considerado más que una oración no escuchada, representa un espacio cercado de nombres y números:

Oh las cuatro paredes de la celda.

Ah las cuatro paredes albicantes

que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre¹²².

¹²² VALLEJO, César, “XVIII”, *Trilce*, ibidem, p. 174.

El poeta sabe que el encierro es algo que le pertenece como sujeto nervioso¹²³. Si la ocasión de hablar desde la interioridad es un presupuesto romántico, ¿cómo conciliar

¹²³ Ese *criadero de nervios* que inevitablemente conduce, aun partiendo de estéticas aparentemente opuestas, hacia el poema convertido, a través del arte, en testimonio o documento histórico, es el espacio presente del propio poeta. En otra referencia al criadero, Vallejo lo imbrica con el pensamiento pasional del amor, ironizando: “Adorable criadero de eternidad, tabulado de todas las corrientes historiadas y venideras del pensamiento y el amor. Viene portado sobre el arco vaginal de toda felicidad, y en el intercolumnio mismo de las dos piernas, de la vida y la muerte, de la noche y el día, del ser y el no ser” (Vd. VALLEJO, César, “Myrtho”, *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Tres Cantos, Madrid, 1996, pp. 119-120) Criadero donde se organiza el polvo sobre las cosas, mostrando el abandono de un modernismo adolescente, como muestra una fotografía realizada por Marcel Duchamp y Man Ray en los mismos años que Vallejo está escribiendo *Trilce*. Duchamp había encerrado en su estudio de Nueva York *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*La novia desnudada por sus solteros, incluso*) y después de un año descubrió que estaba lleno de polvo y otros restos. Man Ray tomó una fotografía aérea de una parte y Duchamp la tituló *Élevage de poussière* (*Criadero de polvo*) Con relación a la idea del criadero, es crucial la identificación de Vallejo entre el ámbito familiar añorado y la presencia de un entorno que ha hecho suyo ante una segura hostilidad. También que cuando se refiere al amor, surja el espacio de la muerte, en una suerte de remedo romántico sombrío. El caso es que existen algunos indicios para mostrar en qué manera habita una zona de influencia desde el lenguaje en la invisibilidad del arte y la literatura, si como tal ha de entenderse el paso dado por Vallejo alrededor de estos cuartos habitados por una especie de esqueleto cantor dominado por el estancamiento. Esa misma falta de causa señala hacia el impulso que supone plantear asuntos como la ausencia de Dios, la aparición certera del giro popular al ofrecer una verdad, dirigirse a través de un pasado idealizado hacia la figura de la mujer como novia desaparecida o como madre muerta. Cuestiones que no son ajenas a una visión duchampiana, donde la novia es asaltada por los solteros. Si la aparición de efluvios tanto en un poema encerrado y en cierre, como esa capacidad infraleve o en retraso, en un instante pesado y sordo, no son ajenas a esa vinculación conceptual que trata de otorgar a la poesía un valor gramatical que depende de su integración en la oralidad. Casi una oración devenida juego literario, donde el polvo en los rincones aparece en el propio poema, en el mismo cuadro en desuso. El hecho de que Duchamp llegara a pensar en la obra de arte como algo que no termina nunca y que se abandona, subrayando la importancia de considerar los juegos de palabras aprendidos en Raymond Roussel o Jean-Pierre Brisset, también coincide con una de las claves de la aparente dejadez de la literatura de Vallejo,

en la escritura vallejana, en su constante encerramiento, el hogar, la casa, la celda o la mortaja, con los símbolos ofrecidos desde las paredes, los nervios o los brazos de una inválida presencia, también identificable con la ausencia propia de un Dios lejano, huraño o extraño? Vallejo nos conduce en este poema no solo al espacio carcelario al cual corresponde su presente, sino al resto de dependencias que configuran una memoria de la desaparición. Un espacio también literario, donde el poema está sufriendo una involución, como si el poema, identificado con la cárcel, sólo tuviera cuatro paredes que clarear. Ciertamente, la disposición del poema anticipa que trata de una cuestión temporal, un presente donde desea conversar con la madre, acerca de las certezas ofrecidas en esas paredes. Si el título que daba inicio a *Los heraldos negros* era “Plafones ágiles”, otorgando ese movimiento a algunos símbolos paganos y cristianos, en estas paredes de la cárcel y del poema solo hay estancamiento y una imposible blancura. Su correspondencia es decisiva para relacionar el espacio del poema con su aspiración trascendente, oralizada, contada con alguien. Esa figura corresponde a la madre desaparecida, a los hermanos también muertos, o al propio poeta en su soledad constitutiva, esto es, al espacio fantasmal de los nervios.

Por otro lado, tampoco se trata de otorgar únicamente a esa presencia de la celda o de la cárcel vallejana un sentido biográfico. A pesar de la compleja estancia en la penitenciaría, esos mismos símbolos aparecen en los poemas no escritos durante su encierro. Es el caso del poema XV, donde Vallejo sitúa el rincón como eje de una escena erótica y tanática, que dará inicio a esa expulsión que sobrevendrá al provocar la salida de todos los cuartos poéticos:

trasladando la idea de poesía a un territorio más vivo y realista, irónico e inacabado. Quizá, evitando lo nombrado en el rincón del poema, pueda recogerse para aislarnos de lo inmundo.

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

Has venido temprano a otros asuntos,
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen

sombra a sombra¹²⁴.

La salida del poema es el encuentro de una llave oculta, pero en esa polaridad encontrada en los números, en los nombres repetidos, aparece la solución ante lo innumerable. Un contraste propiciado por las ganas de salir de un silencio sordo y blanco, como las mismas paredes enjalbegadas que lo encierran. Por otro lado, esa vigilancia del pasado, recreando una infancia maternal y amorosa, desde una perspectiva amarga, deseosa, donde los versos son ahora cuatro paredes enfrentadas. El resultado es llegar a una presencia del dolor que ayude a superar el acompañamiento de la muerte cercana. Esta presencia de la finitud es el brazo que busca un asidero firme en el límite, entre el *dónde* y el *cuándo*, en la conciencia de saberse inválido ante una cierta soledad constitutiva. Aunque Vallejo exprese sus deseos, lo cierto es que este poema supone plantear la cuestión del encierro desde el presente de una noctámbula estancia donde el poeta habita cerca de la pesadilla, como veremos escribirá en las narraciones que escribe al mismo tiempo que *Trilce*. Estos temas tradicionales en la literatura poética relativos a la prisión como elemento simbólico o biográfico, son centrales a la hora de mostrar el romanticismo vallejiano como eje de su modernidad.

La estancia en la cárcel no es solo un hecho en la vida del poeta, sino que Vallejo ya venía ensayando con las posibilidades de un dandismo solitario desde mucho antes. Es cuestión importante considerar que de alguna manera se cumplía un método individual y solitario que fuera capaz de crear desde una visión irónica y agria. El calabozo –“mala brecha”- ciertamente no pertenece simplemente a un imaginario, sino

¹²⁴ VALLEJO, César, “XV”, *Trilce*, ibidem, p. 172.

que genera espacios literarios¹²⁵. La idea del encierro de Vallejo, alrededor de sus poemas de la cárcel, casi todos los textos –repetimos que conviene no perder de vista las narraciones de ese periodo- están vinculados al proceso de escritura del poeta, desde una recreación de lugares que van de la celda (I, XVIII, XX, XLI, L, LVIII) a la casa familiar (XXVII, XXVIII, LXI), pasando por la noche identificada con la muerte. Esto significa que el periodo de duelo de Vallejo se había iniciado con anterioridad al hecho de que fuera detenido y juzgado. Y que la coincidencia de la muerte de sus familiares rondaba ya sus escritos –su madre muere en 1918, por ejemplo-, cuando el retorno a la casa familiar se convertirá paradójicamente en su inmediata entrada en la

¹²⁵ “This internalized prison space is not merely the trope for the writer; it is the metaphor of the textual space. What is involved is the question of spatial form, and specifically the challenge of formal contraction as well as the fecund struggle with the limits of language [“Esta interiorización del espacio de la prisión no es meramente el tropo para el escritor, es la metáfora del espacio textual. Lo que se involucra es la cuestión de la forma espacial, y específicamente el desafío de la contracción formal, así como la lucha fecunda con los límites del lenguaje”, BROMBERT, Victor, *The romantic prison*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1978, p. 16. Brombert vincula las cuatro paredes de la celda, a partir de la presencia de la prisión en la obra de Victor Hugo, a una cuestión de concentración intelectual vinculada a la ensoñación y al recuerdo, como una fórmula que suavizara la estancia en la prisión. Por otra parte, señala cómo debe considerarse la prisión literaria desde un punto de vista romántico, *ibidem.*, p. 112. Por otra parte, en el artículo titulado “*The happy prison*”, podemos encontrar una prueba de que la estancia en la cárcel tiene su parte triste y su parte alegre, si cabe interpretar la palabra *trilce* desde una dulzura melancólica. Pero también se refiere –como sugiere Brombert- a la separación solitaria apropiada a la suficiencia de Dios. Este espacio de soledad anacoreta, tópico en la literatura romántica, es el lugar donde se encuentran dos fuerzas enfrentadas. Si la primera se dirige hacia el interior, a la busca de la identidad, el otro camino lleva a la salida espiritual. Estos elementos que el escritor introduce en la literatura, a través de objetos simbólicos como el pájaro, los muros o la propia celda, pertenecen también al ámbito del poema. Queremos decir que los elementos de la celda son los elementos del poema. BROMBERT, Victor, *Romanticism, vistas, instances, continuities*, ed. David Thorburn y Geoffrey Hartmann, Ithaca, 1973, pp. 62-79.

penitenciaria¹²⁶. En cualquier caso, no conviene tampoco olvidar que el poeta también está refiriéndose al propio espacio del texto, cuando el poema deviene también una cárcel más amorosa, pero de la cual está inevitablemente distanciándose para entrar en otro círculo casi infernal, cuando la presencia de la tortura queda ligada a una risa que se queda en mueca:

La Muerte de rodillas mana
su sangre blanca que no es sangre.
Se huele a garantía.
Pero ya me quiero reír.

Murmúrase algo por allí. Callan.
Alguien silba valor de lado,
y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos
entre sí, a ambos costados; se contaría
en par también, toda la fila

¹²⁶ Es conocido que Vallejo fue detenido, acusado de formar parte en unos disturbios durante unas fiestas patronales en Santiago de Chuco. Fue acusado de ser uno de los instigadores de los hechos, cuando no había sido aparentemente nada más que un testigo. Este proceso le conduce a la cárcel y planeará sobre su vida constantemente. No fue hasta diciembre de 2007 que el proceso judicial a Vallejo fue finalmente solucionado. Una larga travesía en el sistema judicial peruano llevaría al poeta a desconfiar de las autoridades, debido a los requerimientos que hasta el año 1928 llegaron a los consulados peruanos en Madrid y París, pidiendo a Vallejo que se personara en un juicio oral. Es cierto que había prescrito la causa en 1928, pero siempre sospechó que ese proceso podría afectarle en la dirección contraria, lo que significaría su alejamiento, acaso definitivo, de Perú. Vd. LLANOS HORNA, Segundo, "Poder Judicial pide perdón a Vallejo", *Boletín Reforma Judicial*, Corte Suprema de Justicia, nº 9, Lima, Perú, noviembre 2007, pp. 6-7.

de trapecios escoltas.

En tanto; el redoblante policial
(otra vez me quiero reír)
se desquita y nos tunde a palos,
dale y dale,
de membrana a membrana,
tas
con
tas¹²⁷.

Al trasladar el poeta el espacio de la ironía a un lugar risible, se produce una transformación en el cuerpo del propio poema. Una anatomía que se adentrará más allá de los efluvios, las numeraciones y huesos, deviniendo algo que ha de protegerse, de la tortura, del amor y del dolor, del deseo insatisfecho en el poema. Una risa amarga que puede relacionarse con esa pulsión vallejiana dirigida a conocer qué sea lo melancólico como tópico literario, vinculado a su reivindicación de un romanticismo vital y empírico como la soledad ante los otros. Ese deseo de pertenencia, la voluntad por alcanzar una salida de la cárcel del cuerpo y del cuerpo de la cárcel, son mostrados en esa vinculación de la risa y lo inquietante que va a alcanzar desde el silbido, las costillas y los costados, palabras que como “rincón”, son importantes en los textos del poeta, desde esos *trapecios escoltas*, como elementos de defensa ante la brutalidad de los golpes. En esa cuestión epidérmica, habita un profundo silencio que solo puede mostrarse poemáticamente a través de esa querencia de Vallejo por la onomatopeya –

¹²⁷ VALLEJO, César, “XLI”, *Trilce*, op. cit., pp. 189-190.

“tas/con/tas”- que vuelve a remitir a la presencia del guardián de un cuerpo asediado por el estancamiento y los golpes.

Si decíamos que podía establecerse una relación entre ese Dios escondido que repudia al poeta y la idea de un cancerbero vigilante desde la oscuridad, la presencia de esa angustia relacionada con la anatomía –es el caso del poema número L donde se enumeran “esternones”, “guiños”, “puños”, “ingles”, “falangita”, “meñique”, “aortas”- bien podría conducirnos hacia la cuestión del erotismo vallejiano, con relación al cuarto y la celda, a los cuerpos y a los dedos. Considerando que es importante acercar la idea del Dios ausente hacia ese guardián ironizado por Vallejo, podremos convenir en que la referencia hacia el orden lógico se convierte en una razón para abundar en lo absurdo. El deber cumplido por el guardián convierte al preso en un espectador atónito de sus quehaceres. Es quien mantiene al preso-poeta en su orden propio, subrayando la posición cansada y como ajena, participando del estado del vigilante. Se trata de escudriñar la vida cotidiana desde la higiene y el orden, desde la comida hasta el sueño, pasando por lo que se habla. Inquieta de algún modo la traslación vallejiana del tiempo, en el presente desde el cual habla como si le estuviéramos acompañando. Es la voz interior del poeta quien habla, como si compartiera con un lector ya fantasma, el discurrir alrededor de una prisión imaginaria, con independencia del hecho de que estuviera preso durante 122 días. Precisamente, el vigilante no quiere que haya adentros, como si no hubiéramos de mantenernos en la interioridad de algún secreto o como si todo lo oculto debiera estar a la vista. Pero es esa invisibilidad que Vallejo traslada a su escritura uno de los motivos centrales de su obra. No hay presencia de nadie, se habla a los fantasmas¹²⁸. El recuerdo es una feliz invención, pero la realidad le va dejando

¹²⁸ “Uno de los rasgos más característicos de la psique vallejiana en la época trágica es la porfiada insistencia en conocer las causas del dolor. Al final de sus meditaciones, Vallejo

solo en esa pérdida de libertad que ofrece el destino. Ante la imposibilidad, Vallejo va a otorgar una especial precisión a los rincones de la celda y de la casa, como algo que no sólo surge en la cárcel, sino en el cerco vallado donde dice apearse del caballo ante el umbral:

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan.

Apéome del caballo jadeante, bufando
líneas de bofetadas y de horizontes;
espumoso pie contra tres cascos.
Y le ayudo: Anda, animal!

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
que me tocara erogar,
en la celda, en lo líquido.

El compañero de prisión comía el trigo

encuentra siempre el mismo determinante: su sino de imperfección y de muerte. En contraste con esta fatalidad se deja traslucir, como reflejo del Absoluto, una borrosa visión de un reino anterior al de este mundo, en el cual le fue dado al hombre gozar de felicidad edénica y de dones providenciales. Y como Vallejo aposentaba en su alma a un ángel rebelde, no se conformó nunca con su destino terrenal. Compréndase fácilmente de este modo por qué *Trilce* es una desconsolada lamentación y una obsesiva querella”, NEALE-SILVA, Eduardo, *César Vallejo en su época trílceca*, The University of Wisconsin Press., 1975, p. 202.

de las lomas, con mi propia cuchara,
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
me quedaba dormido masticando.

Le soplo al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina;
apura ...aprisa,... apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado, piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,

¿quién tropieza por afuera?¹²⁹

El poeta escribe en la cárcel sobre la experiencia de los límites, buscando también una suerte de vuelo mágico que le llevara a encontrar ese presente tortuoso. Podría leerse este poema como un ejemplo de elevación sobre los muros, consciente de que va a volver a ese espacio de realidad desde los rincones. Pero, ¿a qué se refiere con ese tropiezo? ¿Es acaso una imagen del Dios guardián que merodea? No sorprende la caracterización de la celda como un espacio sólido y líquido, pero es enigmático el hecho de introducir una imagen paralela acerca de un camino hecho con un caballo ya cansado. Otro elemento que provoca una cierta vuelta consiste en relatar en dos tiempos, el presente en el poema cuando narra, el pasado recordado y toda la enumeración relativa a la infancia. Quiere decir que buena parte de *Trilce* consiste en forzar al lenguaje con los nombres y números, pero también con sus aspectos orales y plásticos. Vallejo realmente no ofrece una imagen porque no hay retención en ese instante. Es algo más cercano a la presencia de un retraso, como si esa estadía en el presente significara la anulación del pasado y del futuro por una borradura constitutiva que posteriormente le hará escribir: “No tengo pasado ni futuro”¹³⁰.

¹²⁹ VALLEJO, César, “LVIII”, *Trilce*, ibidem, pp. 200-201.

¹³⁰ Carta de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero, 3 septiembre 1927, *Correspondencia completa*, ed. Jesús Cabel, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002.

3.4. EL POETA EN ARCHIPIÉLAGO

El asunto sigue llevándonos a escuchar ese tropiezo por afuera del poema y de la celda. Pareciera que tras los muros o las paredes hubiera algo que se manifiesta de forma extraña. Un tropiezo, un estornudo, un dios que animaliza su presencia. Lo invisible que se acerca en los poemas de Vallejo es una prueba de que parece no escuchar nadie, la llegada es inesperada. Una especie de señal que despierta al poeta de su rememoración constante, con su larga conversación con los muertos, los desaparecidos, los escondidos:

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha,

orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás

pensará se me hizo tarde.

Las hermanas, canturreando sus ilusiones

sencillas, bullosas,

en la labor para la fiesta que se acerca,

y ya no falta casi nada.

Espero, espero, el corazón

un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos

no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera

puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo, y nada.

Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal

relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,

y tan de lo más bien, que por fin

mi caballo acaba fatigado por cabecear

a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice

que está bien, que todo está muy bien¹³¹.

¹³¹ VALLEJO, César, “LXI”, *Trilce*, op. cit., pp. 203-204.

El descenso del caballo es utilizado por Vallejo como un símbolo de vuelta a la casa familiar¹³². Si el horno y los bizcochos infantiles tienen algo de magdalena proustiana –“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre” (*Trilce*, XXIII)-, en el sentido de proporcionar un espacio de rememoración, es significativo que además se ligue, a los poemas escritos en la cárcel, un entorno familiar donde encuentra un espacio de espera similar al que padece en la celda. Se trata de rememorar un hecho ocurrido antes de que fuera encerrado, pero que está vinculado con ese lugar donde hasta los muertos han desaparecido¹³³. El

¹³² El simbolismo del caballo se dirige hacia lo telúrico y lo funerario, sin perder el sentido que posee como elemento animal de la psique. Sería fecundo establecer algún paralelismo con el hecho de que Vallejo llegara como una especie de caballero andante, de retorno a una casa desaparecida. Por otra parte, no puede entenderse la figura del caballo sin atender a sus aspectos mágicos. A propósito de su lugar en algunos poemas donde el poeta lo sitúa siempre como una especie de compañero de viaje, el propio Jung lo relacionará con la figura de la madre, en consonancia con la importancia que recobrará como símbolo del inconsciente. Vd. *Diccionario de símbolos*, CIRLOT, Juan Eduardo, Siruela, Madrid, 2010, pp. 117-118.

¹³³ “1920. Dos meses en Santiago. Hicimos un viaje penoso a lomo de mula desde Menocucho; nos acompañaba su hermano Néstor. Llegamos después de tres días haciendo algunas pascanas en el recorrido. Ingresamos al pueblo a las 2 de la madrugada. Éste dormía plácidamente, entre una quietud deliciosa. Frente a la casa tocamos la puerta. César ansioso de abrazar a los suyos. Pero tocamos y tocamos y no hubo respuesta. Después de mucha espera nos abrieron”, ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*, Lima, 1965, pp. 88-89. El poema fue presentado por Vallejo a su salida de la cárcel a unos amigos. Una versión inicial fue titulada, siendo más directo su sentido, como “La espera”: “Esta noche descendiendo del caballo/ ante la puerta de la casa donde/ me despedí con el cantar del gallo/ Está cerrada y nadie responde. // El poyo en que mamá alumbró al hermano/ mayor para que ensille/ lomos que había yo montado en pelo/ por rúas y por cercas, niño aldeano;/ el poyo en que dejé que se amarille/ al sol mi triste infancia.../ ¿Y este duelo/ que enmarca la portada?// ¡Dios en la paz foránea! Estornuda,/ cual llamando también, el bruto; husmea,/ golpeando el empedrado. Luego duda,/ relincha y orejea// Rezando ha de velar papá. Quien sabe/ si al bisbiseo de sus oraciones/ piense se me hizo tarde. ¿Pero dónde,/ dónde estará la llave/ del ojoso portón? Nadie responde./ Tal vez el kerosene/ se haya acabado. así sus ilusiones/ canturreando en la sombra, las hermanas/

paralelismo entre la puerta de la celda y la puerta de la casa es claro, pero ¿a quién o qué se espera? ¿Con quién habla el yo poético en sus poemas? ¿Qué hace que incluya al lector no como espectador, sino como acompañante en una conversación por venir? El poema es la bajada ante la casa familiar, como si fuera una ensoñación en la cárcel, son las puertas cerradas y nadie responde. Con todo, existe una relación entre la situación de abandono propia de su reclusión personal y su espacio literario. En la casa de Vallejo habitan versos y tumbas, identificaciones donde lo familiar está definitivamente desaparecido, pero manteniendo una ausencia presente tras las puertas, repitiéndose también años después, como aparece en uno de sus textos futuros:

—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive

sencillas y bullosas, ¡palanganas!./ hacen labor para la fiesta que se viene/ y ya no falta nada. Hay un lamento/ que pecho y alma obstruye./ Espero, espero, y hoy el corazón/ es un tambor violento/ que a redoblar empieza y no concluye.// Numerosa familia que no ha mucho/ dejamos, nadie en vela. ¿Cuántos éramos/entonces! Era...era...// y ahora nada. Sólo yo me escucho/ y nadie ha habido acaso que una cera/ ponga en el ara para que volviéramos.// Llamo de nuevo, y nada./ Callamos yo y mi alma, y nos ponemos/ a sollozar, así, llenos de luto/ hasta que venga el día./ En tanto, el pobre bruto/ relincha más, relincha todavía.// Todos están durmiendo para siempre,/ y la paz de la sombra los bendice./ Duermen de lo más bien, y mi caballo/ cansado empieza a cabecear, también/ a cabecear; y así entre sueños hallo/ que el animal, a cada venia, dice/ que todo está muy bien, ¿pero qué bueno!”, VALLEJO, César, “La espera”, en VVAA, *Aproximaciones a César Vallejo*, comp. Ángel Flores, Las Américas, Nueva York, t. I, 1971, pp. 179-180 y VALLEJO, César, *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, op. cit., pp. 112-113.

únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto¹³⁴.

Podríamos señalar la importancia que Vallejo concede a este paso de umbral en todo el poema. Su título inicial, “La espera” hace referencia a este espacio en suspensión, entre el poyo simbólicamente nocturno que encuentra al llegar, como ejemplo de su presente más cerrado, en contraposición a ese espacio luminoso y soleado, más cercano a la rememoración de la infancia. En cualquier caso, se trata de exponer un duelo, desde el propio poeta que escribe, o más allá, en la constancia del silencio mortal propio de un Dios extraño y escondido. La identificación de lo divino junto a lo humano es el acercamiento a la animalidad constituyente, como cuando parece acercar las cualidades del hombre y el caballo a la figura de una divinidad ausente, mas terriblemente humana, ante la experiencia del afuera¹³⁵. Así es como

¹³⁴ VALLEJO, César, [No vive ya nadie...], *Poemas póstumos I* (1923-1937), en *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, op. cit., p. 253.

¹³⁵ En 1926, Vallejo escribirá en *Favorables París Poema*: “La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su

Vallejo se permite mantener ese carácter rememorativo, donde se ha dado cuenta de que sigue la vida, aunque el poeta posea un carácter tardío, impuntual, intempestivo. Además, coincide con una celebración realizada con motivo de su llegada. Más que hijo pródigo, Vallejo expone ese cambio de tiempo como si ya no quedara sino en una ausencia. No es que no exista nadie en el interior de la casa, es que sólo queda un resto fantasmal.

El caballo puede interpretarse como una figura interlocutora de los deseos del poeta, entre la duda, la muerte de los otros y la presencia extraña de una noche silenciosa que ha de relacionarse con ese confinamiento rememorado en la cárcel. Lo cierto es que, a pesar del encierro, Vallejo sigue aportando una visión de la soledad, cercana a ese sentimiento que le sitúa como un sol que se apaga, en esa costa aún sin mar o bajo la lluvia constante que en *Trilce* parece infiltrar todo el libro¹³⁶. En el último poema del libro, estamos ante un poeta que se sabe aislado, en el centro de unas islas

complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna”, VALLEJO, César, *Artículos y crónicas completos I*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jorge Puccinelli, 2002, p. 301. Vd. VALLEJO, César, Sin título, *Favorables París Poema*, Imprenta Española Aurora, París, nº 1, 1926, p. 14.

¹³⁶ La lluvia puede servir para imaginar en qué límite se encuentra el poeta ante su decidido abandono de América que habría de llevarle hasta Europa. Como ejemplo de su líquida aparición higiénica, baste señalar expresiones en *Trilce* como “en esta noche pluviosa” (XV), “ahora que chiripa tan bonito” (XXII), “si lloviera esta noche retirárame de aquí a mil años” (XXXIII), “Amanece lloviendo. Bien peinada/ la mañana chorrea el pelo fino” (LXIII), “Estamos a catorce de julio. / Son las cinco de la tarde. Lluve en toda/ una tercera esquina de papel secante./ Y llueve más de abajo ay para arriba” (LXVIII), “Ahora estamos/ bien, con esta lluvia que nos lava/ y nos alegra y nos hace gracia suave” (LXVIII) Y siguiendo el tópico identificador del llorar y de la lluvia, hemos de volver a recordar el poema “Idilio muerto” de *Los heraldos negros*, donde escribía: “ahora, en esta lluvia que me quita/ las ganas de vivir”. El poema termina con un extraño presentimiento: “Y llorará en las tejas un pájaro salvaje”.

que pueden considerarse también terreno para la poesía cerrada ante el naufragio futuro, tanto literario como biográfico de Vallejo¹³⁷:

Graniza tanto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.
A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
Temo me quede con algún flanco seco;
temo que ella se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
para dar armonía,

¹³⁷ Julio Ortega señaló en este poema una suma de toda la poética de Vallejo en esta época. A pesar de considerar la continuidad de *Trilce* con los poemas posteriores, no está tan seguro de que siga la exploración del poeta en *Los heraldos negros*, Vd. ORTEGA, Julio, “*Trilce* LXXVII”, en *Aproximaciones a César Vallejo*, ed. Ángel Flores, op. cit., p. 174. También en “La escena del decir”, *César Vallejo. La escritura del devenir*, Taurus, 2015. En nuestro caso, consideramos que, en buena parte, *Trilce* continúa *Los heraldos negros*. Vallejo no va a publicar ningún libro de poesía después, mostrando este límite que va a mostrar su aislamiento. Este carácter liminar es para Ortega una suerte de autoconciencia sobre la propia poesía, entre lo inédito –lo que queda por decir– y el temblor mostrado por Vallejo.

hay siempre que subir ¡nunca bajar!

¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!¹³⁸

Lo que nos interesa señalar es la capacidad de Vallejo por abrirnos a una tierra extraña que parece enfrentarse al continente del recuerdo. El poema presenta repetidamente una lluvia simbólica y uliginosa que contrasta con el espacio de la sequía. Expresiones como “caer ahora para ella o que me enterrasen/ mojado en el agua/ que surtiera de todos los fuegos” hacen que el espacio poético recobre su aspecto más metafórico y transformador. Ha quedado en un espacio desértico, quizá como una Lima de clima desasosegante y gris, como último puerto hacia Europa. En el poema inicial de *Trilce* se hace referencia a *las islas que van quedando*, desde un punto de vista escatológico y simbólico que será un corazón en isla, ante una moderada fijeza que supone saber dónde está el límite de la vida y de la muerte: *en la línea mortal de equilibrio*.

Imaginemos que *Trilce* supone una poética de lo estático, mostrando el aspecto mecánico de un mundo del cual se mantiene alejado, como si ese símbolo meteorológico fuera una especie de *Deus ex machina* que cerrara finalmente este preludio que conducirá a Vallejo al abandono de América. Son las fuerzas que se enfrentan, partiendo de un espacio de inversiones, cuando la lluvia sube o seca y la mojadura supone un fuego constante en este entierro. Son flujos que se entretienen en mostrar la paradoja que supone considerar que la lluvia pueda secarse, de una manera

¹³⁸ VALLEJO, César, “LXXVII”, *Trilce*, en *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, op. cit., p. 214.

reumática y constante, como si se tratara de un fluido corporal como las heces o como si se tratara de un equilibrio más literario, una escritura que mantiene su aspiración inarmónica. Quizá sorprenda saber que el último poema de *Trilce* fuera uno de los poemas escritos en primer lugar, en 1919. Este corrimiento vallejianos puede hacernos comprender el sentido que se esconde en la sequía absorta del ritmo, ascendiendo hacia esa armonía aparentemente caduca o imposible. Subir hacia abajo es la constatación de la oscilación vallejianos para quedarse plantado, pero la identificación de la lluvia con el canto en una costa sin mar –o en el caso de su posterior despedida en Lima hacia Europa, donde apenas llueve-, supone presenciar esa exterioridad suspendida, como si la imagen de una divinidad salvadora no fuera más que un truco para ofrecer una solución contradictoria. Esto sería remitir hacia una divinidad imposible, acaso un sol helando en un funeral que suspende cualquier sentido salvífico, durante una lluvia constante, cuando se nace el día de la enfermedad divina. Y también cuando el poeta parece esconderse como la propia deidad. Así ocurre con el poema titulado “Trilce”, que sorprendentemente no forma parte del libro¹³⁹:

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.

¹³⁹ Si atendemos a Juan Larrea, señala que el poema es anterior a la publicación del libro. Como señalan Antonio Merino y Rocío Oviedo, su aparición tuvo lugar en España en el año 1923, aun cuando parece haberse fechado en ese mismo año en París. Considerando que es un poema apartado del *corpus* trilceano, a pesar de llevar como título ese nombre, hemos de admitir que sea una suma de los esfuerzos que Vallejo ha destinado a crear más misterio en un libro que lleva por título una palabra imposible, inventada, otorgada aparentemente como un juego de palabras, jugando con su oralidad. Vd. OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “El Madrid de Vallejo”, *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 22, ed. Complutense, Madrid, 1993. También, VALLEJO, César, *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, op. cit., p. 551.

Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse.

Es ese sitio que se ve
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.

Más acá de mí mismo y de
mi par de yemas, lo he entrevisto
siempre lejos de los destinos.

Ya podéis iros a pie
o a puro sentimiento en pelo,
que a él no arriban ni los sellos.

El horizonte color té
se muere por colonizarle
para su gran Cualquiera parte.

Mas el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.

-Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo. -¿Esta? -No; su hermana.

-No se puede cerrar. No se
puede llegar nunca a aquel sitio
do van en rama los pestillos.

Tal es el lugar que yo me sé¹⁴⁰.

Vallejo había confesado en una entrevista a César González-Ruano que la palabra “trilce” no tenía un sentido claro, sino que había sido producto de una invención: “¡Ah!... Pues *Trilce*, no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé; “Trilce”. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*”¹⁴¹. Es significativo que uno de los ejes de la poesía vallejiana sea no querer o no poder decir. Que sea precisamente el poema titulado así un texto que hable, más que de la satisfacción del vacío, de una inmersión en la noción de realidad y mundo, partiendo de una espacialización de lo vital. La propuesta de Vallejo es por cierto la inversión del postulado de Baudelaire, fuera de este mundo, aunque la intención sea la misma, pensar en que se está bien en cualquier otra

¹⁴⁰ VALLEJO, César, “Trilce”, *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, op. cit., p. 216.

¹⁴¹ GONZÁLEZ-RUANO, “Entrevista a César Vallejo”, op. cit. Como problemático será saber si el hecho de atender a los nombres y a los números, será la razón para que Vallejo no aclare tampoco si la palabra debe ser mayúscula o minúscula, o no ser. Como decíamos, es el caso de la diferente grafía de la palabra en su primera edición peruana o en la posterior versión española, donde aparece el nombre en gran tamaño, escrito en minúscula. El caso es que se ha señalado que era algo común en otros poetas de la tarde como Eguren o Samain, cuando esa mezcla de tristeza y dulzura –dicho sea de paso, sin mencionar a la alegría–, se convertía en arcaísmos como “tristecía” o “tristura” que claramente resuenan en “trilce”. Vd. NÚÑEZ, Estuardo, *La poesía de Eguren*, CIP, Lima, 1932.

parte. Pero la afirmación vallejiana acerca de *trilce* nos conduce a un espacio o lugar que está cerca y es conocido. Al menos, el poeta sabe que hay algo que no puede presenciarse, ni por medio de la emoción o el sentimiento o apoyado en una acción. El acceso a este instante poético supone saber que hay una imposibilidad inherente en el hecho de no haber alcanzado este mundo de una manera efectiva o real, ya vivida. ¿Qué vía de acceso a la realidad queda desde un periodo donde el poeta parece haberse quedado solo en la conversación con los muertos? ¿Es acaso ese sentido de estar fuera de la ley lo que va a propiciar su tristeza? Quiere decir que ese instante de conocimiento no va a llegar nunca porque conduce a hacer la experiencia de la ausencia. Esta capacidad vallejiana por permanecer en el desastre es paradójicamente una manera de interiorizar la existencia. Saber que no llegaremos a este espacio, nos encamina hacia un pensamiento poético sobre la muerte y el infinito.

Esta constante distancia es el eje de toda la poética vallejiana. En su apartamiento de lo familiar, en el rechazo de una literatura agradecida, a través de su alejamiento de lo divino, pero también en su incursión en el recuerdo y la rememoración de los muertos, en su inflexible tarea literaria, adecuada a una poética destinada a la extrañeza, vigilante del sentido del lenguaje, ante lo inhóspito de un mundo que se divisa desde las islas¹⁴². La distancia que muestra su poética ante la forma, la belleza o la armonía, es un

¹⁴² Por otra parte, la producción de Vallejo tras su salida de Perú hacia Europa nunca fue publicada por él. Así, lo constata Juan Fló, tras su edición de los manuscritos que dejó el poeta al morir: “Pero lo que interesa en este momento es que todas estas consideraciones confirman que Vallejo produjo muy poco desde *Trilce* hasta uno o dos años antes de su muerte. Nos alcanza con saber algo que Georgette admitió siempre y los manuscritos prueban: durante los tres meses finales del año 1937 Vallejo escribió por lo menos 41 poemas. A esos podemos agregar el poema mencionado más arriba, que es completado en ese periodo, y más de 10 que Georgette considera compuestos en 1936. El cómputo indica entonces que, sin considerar los poemas fechados pero sin manuscrito que garantice su fecha de composición, de un total de 99 poemas escritos luego de publicar *Trilce* (con exclusión de los poemas en prosa), 47 son

síntoma de su imposibilidad inherente. Sin autoridad que gobierne el conocimiento de la realidad, la poética vallejana se obstruye ante el poema por una cuestión de rechazo a una simetría segura. En última instancia, la poética de Vallejo se ofrece en archipiélago, aisladamente, en la misma celda de una escritura que se quiere solitaria, mientras vigila una romántica intempestividad literaria. Si en el ateísmo poético vallejiano no se oculta solo la divinidad, sino el orden y el concierto de un mundo carente de armonía, es la celda de una literatura cuyos temas van a configurar el nuevo espacio de lo escrito, tras la herencia del vacío de Mallarmé o la soledad interior de Kafka.

compuestos a lo largo de 14 años y 52 en los dos últimos años de vida. Y muy probablemente al último periodo corresponden algunos otros, nuevos o reescritos, cuya fecha figura en las copias dactilográficas”, FLÓ, Juan y HART. Stephen, *César Vallejo: autógrafos olvidados*, ed. facs, 52 manuscritos, Tamesis/Pontificia Universidad Católica del Perú, Londres, 2003, p. 8.

CAPÍTULO 4

LA ESCRITURA, LA PESADILLA

4.1 UNA JUSTICIA POÉTICA

Durante su estancia en la cárcel, Vallejo va a escribir también parte de los textos narrativos que configuran *Escalas*, incidiendo en la idea del encierro a través de una serie de títulos que apelan a la presencia de los muros¹⁴³. Como ejemplifica la primera parte titulada genéricamente *Cuneiformes*, no sorprende la asociación de escritura y encierro, partiendo de un punto de vista espacial, capaz de tornarse salida temprana. Un título como *Escalas*, escrito o pensado en buena parte durante su estancia en la cárcel, hace pensar también en una forma de salida de esas puertas que Vallejo ha situado en la casa, en la celda y en el hospicio. En las breves narraciones que completan el libro, articuladas en torno a la segunda parte, titulada *Coro de vientos*, nos encontramos ante una profundización en ese espacio de pesadilla. De algún modo, Vallejo anticipa algunos aspectos de la literatura contemporánea, en su modo de contemplar la justicia de una manera personal, en ese clima de hospicio y desasosiego que nos llevaría a pensar en que quiere trasladar el espacio de lo poético a su trama narrativa, realizando un ejercicio de trasposición entre lo poético y lo literario mediante la visión interior de

¹⁴³ VALLEJO, César, *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Tres Cantos, Madrid, 1996, pp. 89-131. A pesar de que se repita con insistencia el malogrado título de *Escalas melografiadas*, ha de señalarse que es un error su repetición a lo largo de casi todas las reediciones del libro. Otra cosa sucede con su sentido, donde continúa de alguna manera esa querencia vallejana por la dulzura y la tristeza, más que inspirado en un sentido musical. Por otra parte, esa melografía también señala hacia un espacio poético. Vd. VALLEJO, César, *Escalas*, Barataria, Sevilla, 2010.

la celda. Aquí, el poeta no está solo, sino que se deja acompañar por otro preso. Son textos que se antojan pesadilla, como si en esa simbología vallejana entre el poyo de la casa y la bajada del caballo en el viaje nocturno, condujera al espacio del hogar, del hospicio, de la extrañeza. Son muros que parecen sostener al ajusticiado.

Es el tratamiento de la cuestión de la justicia, desde el punto de vista del preso. Es, además, cuestión de poner el tiempo ante el espejo. Como señalara Antenor Orrego en el prólogo a la primera edición de *Trilce*, es una situación que embargaba a Vallejo durante los días que se refugió en su casa, antes de ser encarcelado: “Largas noches de insomne pesadilla ante el paisaje estético y fúnebre, ante los encelados rumores del campo y ante los pávidos ojos de la noche muerta que eternizaba nuestra desesperanza”¹⁴⁴. En esa rememoración podemos estar seguros de la apertura de la poética vallejana hacia espacios aparentemente desligados de la política o de la ciudad. No se trata de realizar una especie de crítica a las instituciones jurídicas, Vallejo es poeta que trata los temas más tópicos de la poesía, como el amor, el erotismo o la muerte. Pero esa tendencia a considerar una cierta fantasmagoría de los extraños o los propios, le llevan a incidir en metaforizar con la penitenciaría, un modo de comprender no solo la sociedad humana, sino la capacidad de permanecer ajeno a todo, como en exilio. La cuestión que lleva a considerar la repetición de los temas del encierro, desde la perspectiva de la escritura, conduce a los muros orientados hacia la salida, propiciada por su huida próxima, como sugieren los títulos de los textos que componen esta parte del libro: “muro noroeste”, “muro antártico”, “muro este”, “muro dobleancho”, “muro occidental” y aún, “alféizar”.

¹⁴⁴ ORREGO, Antenor, “Prólogo”, en VALLEJO, César, *Trilce*, 1ª ed., Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922, p. XIV.

¿Podríamos comparar esa salida biográfica de la cárcel con el estado de su propia literatura ante las corrientes literarias dependientes de los ismos? ¿Qué diferencia existe entre hablar de los muros de la celda en un poema o en un texto literario? Es probable que Vallejo quisiera construir una salida literaria de la penitenciaría, entendida como un lugar de reclusión, pero también orientada a considerar la importancia de la escritura como tal. El mismo título de *cuneiforme* haría pensar en la relevancia concedida, más que a las imágenes o a su carácter ideogramático, a la economía de medios con relación a la escritura. En cualquier caso, el espacio de penumbra deja traslucir una reflexión acerca de la angustia, como dando comienzo a una melografía que puede comprenderse desde la escritura destinada a entremezclar el dulce acceso a la tristeza, desde la comprensión de la justicia entendida desde el calabozo y el símbolo. Es así desde el primer texto titulado “Muro noroeste”, cuando la sombra del sol poniente adivina la muerte temprana de una araña y activa el pensamiento sobre los límites y sobre el ser:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora comenzamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: *yo...* no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal¹⁴⁵.

¹⁴⁵ VALLEJO, César, “Muro noroeste”, *Escalas*, en *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, op. cit., p. 91.

Vallejo plantea, desde el presente inscrito en la mayor parte de estos textos, la posibilidad de comprender que la justicia se hallara en manos de una armonía común y no escrita como ley:

La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia ¡oídllo bien, hombres de todas las latitudes! se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas. Prestad más sutiles oídos a su fatal redoble, y percibiréis un platillo vigoroso y único que, a poderío de amor, se plasma en dos; su platillo vago e incierto, como es incierto y vago el paso del delito mismo o de lo que se llama delito por los hombres¹⁴⁶.

Esta forma de iusnaturalismo es en Vallejo la comprensión de la situación que le ha conducido a ser condenado, con independencia del delito. Esto es, existe una autoridad divina, natural y azarosa, con independencia de la razón o una supuesta humanidad. Quiere decir que la apelación a una ley natural es compartida también en el caso de un ejemplo aparentemente nimio como es haber matado a una araña por un compañero de calabozo. ¿Qué lugar tiene aquí la imagen del insecto? ¿Puede comprenderse como una metáfora del propio poeta encarcelado? Su destino como portadora de seguridad, queda arrastrado por el mismo paso de la puerta. Esa cancelación es para Vallejo algo que separa lo justo de su sentido más humano porque es algo que corresponde a la interioridad y está separada de los tribunales, la razón o la

¹⁴⁶ Ibidem, p. 93.

economía. Mediante una imagen tópica de la justicia, ejemplificada en platos inciertos como el delito, para mostrar que la condena pertenece a lo humano y a su yerro, cuando debe ser cuestión exterior a la cárcel y al cuerpo. Si en *Trilce* se refería a las cuatro paredes de la celda, en estos breves textos con nombre de muro se hace referencia a esa justicia desde un punto de vista igualmente sombrío:

La justicia sólo así es infalible; cuando ve a través de los tintóreos espejuelos de los jueces; cuando no está escrita en los códigos; cuando no ha menester de cárceles ni guardias.

La justicia, pues, no se ejerce, no puede ejercerse por los hombres, ni a los ojos de los hombres.

Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre¹⁴⁷.

La apelación a la culpabilidad que se ofrece con constancia a lo largo de la escritura vallejiiana, es un síntoma de ese encierro que, en el caso de estos muros de orientación extraña, vienen a componer una estructura del conocimiento poético donde confluye el recuerdo en la celda junto a un onirismo erótico deseante. Vallejo introduce el mal sueño como si se tratara de un presente continuado, pero con una intención poco liberadora. Se trata de pensar el erotismo desde el incesto:

Ella, a mi lado, en la alcoba, carga el circuito de mil en mil voltios por segundo.

Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos,

¹⁴⁷Ibidem, p. 93.

pugnando por salir; que no está en ninguna parte y vibra, canta, llora y muge en mis cinco sentidos y en mi corazón; y que, por fin, afluye, como corriente eléctrica a las puntas...

De pronto me incorporo, salto sobre la mujer tumbada, que me franquea dulcemente su calurosa acogida, y luego... una gota tibia que resbala por mi carne, me separa de mi hermana que se queda en el ambiente del sueño del cual despierto sobresaltado.

Sofocado, confundido, toriondas las sienes, agudamente el corazón me duele.

Dos...Tres... ¡Cuaaaaatrooooo!... Sólo las irritadas voces de los centinelas llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo. Poco después, el reloj de la catedral da las dos de la madrugada¹⁴⁸.

El hecho de que esta narración se base en una rememoración del pasado, acerca de una noche donde yace con su hermana durante su infancia, debía ser algo lo suficientemente importante para que Vallejo lo incluyera en este libro. ¿Qué sentido guarda para el poeta el sueño de una noche amoratoria con su propia hermana, a pesar de invocar a un sujeto mayestático identificado con la madre, la hermana o la esposa? El erotismo es otro de los ejes de la poética vallejana, destinado a mostrar el encuentro desde la habitación, sin pretensiones místicas, a pesar de las relaciones que el poeta mantiene con el sexo, desde una perspectiva donde se aúnan una vez más aquellos tópicos del amor romántico, emparentando el amor a la sombra y a la muerte. Vallejo parece encontrar el sexo desde el pensamiento, esencializando de algún modo su relación con el corazón como órgano amoroso. Se trata de pensar el deseo como un

¹⁴⁸ Ibidem.

lugar de atracción profundo, pero no debemos dejar de exponer esa vinculación con el tabú, con un surco delirante que acaba enlazando la muerte y la divinidad desde una conciencia sombría y muda que trata de encontrar el pensamiento de un eros distante:

¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años? Acuérdate de aquella mañana vernal, de sol y salvaje de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes; acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales...¹⁴⁹

Las afirmaciones eróticas están relacionadas con esa ausencia mortal, iluminando las veteadas calles de Vallejo¹⁵⁰. Desde los primeros poemas como el

¹⁴⁹ VALLEJO, César, “Muro antártico”, *Escalas*, en *Narrativa completa*, ibidem., p. 94.

¹⁵⁰ “¡Tus labios se cuajaron en mil pústulas!” (“Falacidad”, *Primeras composiciones*, op. cit., p. 100), “¡Y amarla hasta en la muerte!” (“Pagana”, ibidem., p. 103), “- Si te amara...qué sería?/ - Una orgía!”, (“De la tierra”, ibidem., p. 129), “¡Amada: en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso!”, (“El poeta a su amada”, *Los heraldos negros*, ibidem., p. 130), “Oye tú, mujerzuela, ¿cómo si ya fugaste, / la onda aún es negra y me hace aún arder? ¡Oh mujer! Por ti existe/ la carne hecha de sombra... ¡Ah mujer!”, (“La copa negra”, ibidem., pp. 110-111), “Amada! Y cantarás;/ y ha de vibrar el femenino en mi alma, / como en una enlutada catedral” (“Yeso”, ibidem., p. 135), “¡La tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre!”, (“Desnudo en barro”, ibidem., p. 149), “Amor, en el mundo tú eres un pecado” (“Amor prohibido”, ibidem., p. 150), “Y cuando pienso así, dulce es la tumba/ donde todos al fin se compenetran/ en un mismo fragor; dulce es la sombra, donde todos se unen/ en una cita universal de amor” (“El tálamo eterno”, ibidem., p. 152), “Tal un festín pagano. Y amarla hasta en la muerte,/ mientras las venas siembran rojas perlas de mal” (“Pagana”, ibidem.,

titulado “La copa negra” que después tendrá una versión definitiva en *Los heraldos negros*, venía a corresponder a una concepción donde el amor se desliza noctámbulamente hacia el mal¹⁵¹. Es precisamente esa ligadura del corazón y el pensamiento lo que va a promover la idea de que el sexo tiene relación con la conciencia de saberse idealizando un amor imposible: “Quédate en el seso, /y en el mito inmenso/ de mi corazón!”¹⁵². En cualquier caso, el poema donde la concepción erótica de Vallejo se afianza con rotundidad, hemos de encontrarlo en el conocido poema XIII de *Trilce*:

Pienso en tu sexo.

Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,

ante el hijar maduro del día.

Palpo el botón de dicha, está en sazón.

Y muere un sentimiento antiguo

degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico

p. 154), “Hay ganas de un gran beso que amortaje a la Vida,/ que acaba en el África de una agonía ardiente,/ suicida!”, (“Los anillos fatigados”, *ibidem.*, p. 155), “con un par de pericardios, pareja/ de carnívoros en celo” (“VIII”, *Trilce*, *ibidem.*, p. 168), “El sexo sangre de la amada que se queja” (“XXX”, *ibidem.*, p. 182) VALLEJO, César, *Poesía completa*, op. cit.

¹⁵¹ *Ibidem.*, p. 71.

¹⁵² VALLEJO, César, “Para el alma imposible de mi amada”, *Los heraldos negros*, ed. Antonio Merino, op. cit., p. 152.

y armonioso que el vientre de la Sombra,

aunque la Muerte concibe y pare

de Dios mismo.

Oh Conciencia,

pienso, sí, en el bruto libre

que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.

Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!¹⁵³

La utilización de una especie de reflejo especular, como una especie de bustrófedon, quizá corresponda a un giro hacia esa polaridad constante mantenida desde contrarios como pensamiento-sentimiento, dentro de una perspectiva que huye de lo emocional. Lo importante del poema no es tanto la presencia del sexo relacionado con el corazón, el sentimiento, el surco, el vientre, la reproducción o el orgasmo, sino la importancia concedida a su pensamiento, a la conciencia de saberse erotizado desde la sombra y hacia el reflejo en el espejo¹⁵⁴. Al final de *Muro antártico*, Vallejo va a volver

¹⁵³ VALLEJO, César, “XIII”, *Trilce*, ibidem., 171.

¹⁵⁴ Vd. JIMÉNEZ-HEFFERNÁN, Julián, “Trilce 7”, *Sileno*, Abada Editores, Madrid, 2002, pp. 16-41.

a introducir al lector, después del desarrollo temático del incesto durante una distante infancia, al interior de la cárcel donde ha encontrado el mal sueño, con un sencillo cambio temporal provocado por la presencia del alcaide de la prisión, ante el poeta preso somnoliento. Podemos decir que ese saludo despierta en el mismo modo que un proyectil en el texto intitulado *Muro este*. Vallejo parece referirse a esa misma gota de sudor presente durante el instante erótico, ahora golpeando la sangre en el pecho. Podríamos pensar que el poeta se está refiriendo al instante mortal de un ajusticiado, al ser apuntado en un fusilamiento metafórico relacionado con los procedimientos burocráticos:

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón destrozado

cantaba

y hacía palmas,

en vano ha forcejeado por darme la muerte.

- ¿Y bien?
- Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?

Las reflexiones vallejianas sobre la justicia que componen estos breves textos son resultado de su propia condena. También, el hecho de verse acompañado de otros presos que pasan a personificar su propia obsesión con el encierro. En ese relato de la vida carcelaria titulado simplemente “Alféizar”, sugiriendo una pequeña salida de los muros de estos textos, aparece un motivo que da pie a Vallejo para quedar parado ante

su imagen en el espejo. Como en el poema “Estáis muertos” dirigido a otros literatos, ahora es el poeta en la soledad higiénica del aseo lo que precipita una breve afirmación acerca del envejecimiento y la muerte segura. En este relato acerca del despertar en la celda, Vallejo hace referencia al cuerpo en esa imagen devuelta por el espejo:

Estoy cárdeno. Mientras me peino, al espejo advierto que mis ojeras se han amoratado aún más, y que sobre los angulosos cobres de mi rostro rasurado se ictericia la tez acerbadamente.

Estoy viejo. Me paso la toalla por la frente, y un rayado horizontal en resaltos de menudos pliegues, acentúase en ella, como pauta de una música fúnebre, implacable... Estoy muerto¹⁵⁵.

Lo interesante de este texto es la repetición de un motivo como la estancia en la cárcel y el mundo familiar de su propia infancia. Distintos espacios donde Vallejo continuará elaborando esa rememoración distante, desde la sencillez del pan encontrado en su encierro y el mismo desayuno hallado en el pasado. ¿Qué necesidad tiene de exponer constantemente esa relación entre el viaje a la casa familiar y su encierro? ¿Qué necesidad de contar en prosa lo que ya ha dicho en verso? Vallejo se sirve de alimentos aparentemente humildes para exponer el mal sueño pasado en la celda, como una realidad destinada a no perder el sentido fantasmal de su existencia.

¹⁵⁵ VALLEJO, César, “Alféizar”, *Escalas*, en *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, op. cit., pp. 96-97.

4.2 LA PESADILLA IMAGINARIA

En la segunda parte de *Escalas* se reúnen las narraciones más importantes de Vallejo. El título de *Coro de vientos* ya introduce ese clima de extrañeza, locura y enajenación que puede caracterizar la situación de encierro en Kafka o Beckett, propiciando que el espacio de escritura se convierta en el cierre de la vida misma¹⁵⁶. Las metáforas de Vallejo van a mostrar un espacio de incertidumbre que entremezcla lo imaginario y lo visionario, para hablar de aquello que nos corresponde como sujetos. Otra vez habla del viaje a caballo por la sierra, volviendo a la aldea y viendo las figuras en el poyo de la casa. En el caso del primer relato, de resonante título nietzscheano, “Más allá de la vida y de la muerte”, se nos presenta como una narración ciertamente biográfica del viaje de vuelta a casa del poeta, cuyo efecto está en la causa que le llevará al proceso judicial. Pero Vallejo introduce aquí un cambio notable. Los personajes parecen estar ausentes. El camino a caballo se convierte en tres paradas simbólicas donde se encuentra a tres figuras, identificables con un hermano, su propio yo y la madre aparecida. Esta escala nos traslada a lo largo de las habitaciones de la casa familiar, mediante un símbolo de transición que se repite insistentemente en el paso por el portón, como un acceso a un lugar desaparecido. Todo parece indicar que estamos en una narración de un hecho familiar, compartiendo la mesa con un hermano al que hace tiempo no vemos. Son los relatos de la infancia, los armarios, las habitaciones, los corredores, hasta las cuadras, pero los recuerdos compartidos que les conducen al poyo de la casa, llevan hasta un momento donde desaparece toda figura humana:

¹⁵⁶ HIGGINS, James, “La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse, n°9, 1967, pp. 47-58.

Una centella, de esas que vienen de lejos, ya sin trueno, en época de verano en la sierra, le vació las entrañas a la noche. Volví restregándome los párpados a Ángel. Y ni él ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí ya nada. Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento. Sentíme como en una tumba...¹⁵⁷

Este espacio ya vinculado a la escritura, más que volver a aparecer bajo la forma de prosa, continúa desvelando las intenciones de Vallejo para reforzar la memoria de su propia vida. Continúa el relato volviendo a la segunda parada del viaje a caballo y reencontrándose con la puerta y con el poyo de una hacienda. Esta vez se trata del encuentro con una anciana que le avisa de que su rostro está lleno de sangre. Como vemos, el relato corresponde a una aparente narración donde todo ocurre con naturalidad, pero de repente, llega lo sobrecogedor en esa imagen ya tópica acerca de lo inhóspito (*unheimlich*), cuando la casa se convierte en un espacio imaginario:

Salté del asiento. Y al espejo advertíme en efecto el rostro encharcado de pequeñas manchas de sangre reseca. Tuve un fuerte calofrío, y quise correr de mí mismo. ¿Sangre? ¿De dónde? Yo había juntado el rostro al de Ángel que lloraba...Pero... No. No. ¿De dónde era esa sangre? Comprenderase el terror y la alarma que anudaron en mi pecho mil presentimientos. Nada es comparable con aquella sacudida de mi corazón. No habrán palabras tampoco para expresarla ahora ni nunca. Y hoy mismo, en el cuarto solitario donde escribo

¹⁵⁷ VALLEJO, César, “Más allá de la vida y la muerte”, *Escalas*, en *Narrativa completa*, op. cit., 1996, p. 99.

está la sangre añeja aquella y mi cara en ella untada y la vieja del tambo y la jornada y mi hermano que llora y a quien no beso y mi madre muerta y...

... Al trazar las líneas anteriores he huido disparado a mi balcón, jadeante y sudando frío. Tal es de espantoso y apabullante el recuerdo de esa escarlata misteriosa...

¡Oh noche de pesadilla en esa inolvidable choza, en que la imagen de mi madre muerta alternó, entre forcejeos de extraños hilos, sin punta, que se rompían luego de sólo ser vistos, con la de Ángel, que lloraba rubíes vivos, por siempre jamás!¹⁵⁸

La pesadilla de Vallejo deviene tarea de escritura y cierre de los muros que ha ido construyendo en ese viaje simbólico¹⁵⁹. La tercera parada en esa noche de apariciones, conduce al poeta ante una nueva casa, donde queda parado ante el umbral, escuchando una voz tras la puerta cerrada. Todos estos movimientos dirigidos hacia la presencia de la madre fantasmal, terminan por sorprender al propio narrador, extrañado por este encuentro entre lo absurdo y lo infinito. Podemos imaginar que la repetición de los motivos ya alegóricos de Vallejo está encaminada a mostrar, no solo la posibilidad

¹⁵⁸ VALLEJO, César, “Más allá de la vida y la muerte”, *ibidem.*, p. 101.

¹⁵⁹ En su conocida conferencia titulada *La pesadilla*, Borges realizó un pequeño compendio de textos donde se recogían símbolos del mal sueño, partiendo también de su etimología. Como señala, su traducción inglesa es *nightmare*, una especie de caballo que ciertamente puede vincularse a esta entrada en el espacio de la pesadilla vallejana, ante el umbral de la casa. Se trataría de introducir un simbólico viaje a través de la noche, ligado a la presencia del caballo, como alegoría de ese espacio propio de la pesadilla, como una suerte de vigilia soñada. La palabra griega para denominarla, *ephialtes*, significa también torbellino o huracán. Si bien Borges subraya que hay que atender al sabor que dejan a su paso íncubos o súcubos, nos llevaría también a comprender su espacio arquetípico estrechamente vinculado a la muerte. Vd. JONES, Ernst, *On the nightmare*, The Hogarth Press, Londres, 1931.

de lo imposible a través de lo literario, sino a plantear la verdadera significación de la pesadilla, cuando el muerto es precisamente el propio personaje de la narración:

¡Pero, hijo de mi corazón! – susurraba casi sin fuerzas ella-. ¿Tú eres mi hijo muerto y al que yo mismo vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú, tú mismo! ¡Creo en Dios! ¡Ven a mis brazos! Pero ¿qué?... ¿No ves que soy tu madre? ¡Mírame! ¡Mírame! ¡Pálpame, hijo mío! ¿Acaso no lo crees?

Contempléla otra vez. Palpé su adorable cabecita encanecida. Y nada. Yo no creía nada.

Sí, te veo –respondí-, te palpo. Pero no creo. No puede suceder tanto imposible.

¡Y me reí con todas mis fuerzas!¹⁶⁰

El tema del mal sueño tiene un precursor en los cuentos de Rubén Darío relacionados con el tratamiento del terror, el miedo y la angustia, como, por ejemplo, *La pesadilla de Honorio* (1894)¹⁶¹. No en vano, el estilo a veces extraño de Vallejo

¹⁶⁰ VALLEJO, César, “Más allá de la vida y la muerte”, op.cit., p. 103.

¹⁶¹ Se ha señalado la importancia de la literatura del miedo en Rubén Darío como un hecho relacionado con episodios biográficos. La aparición de la pesadilla puede comprenderse como una reflexión sobre la propia existencia poética, concitando un cierto esoterismo de corte místico considerando a los sueños como generadores de literatura. No en vano, la escritura sobre el terror supone encontrar ese espacio que propicia la desintegración del yo a través de un sueño donde todo aparece deformado. En el caso de Rubén Darío, también se trata de situar al narrador en una atmósfera carnalesca, como un desfile de locos que va pasando a través de una serie de imágenes que conducen a crear esa atmósfera cerrada del terror. Vd. BRAVO ROZAS, Cristina, “Los juegos terroríficos de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, Universidad Complutense, Madrid, 2002, pp. 171-192.

contrasta con el desbordamiento locuaz de Darío, pero esa adjetivación vallejana tiene también su ascendiente modernista. Era algo común continuar la tradición iniciada por Poe, desde un romanticismo gótico que podría estar también en el origen del Modernismo, en esa recuperación de lo antiguo a través de la aparición de lo nuevo. El caso es que habrá que ver en qué consiste la pesadilla de Vallejo, cuando ve imposible encontrar a los muertos que se aparecen o cuando el muerto es él mismo. Esta cuestión nos llevaría a otro tópico literario, identificable con la muerte del poeta en lo que escribe. ¿Cómo puede el narrador aparecer muerto, hablando de una aparición en un sueño? ¿Estamos acaso todos muertos? Si la descripción de una pesadilla provoca el mismo espacio de encerramiento que venimos mostrando en toda la escritura de Vallejo, es cierto que estamos ante un mal sueño, en el centro de una especie de ensoñación que configura un texto. Invocar ese espacio neutro donde no estamos ni vivos ni muertos supone también encontrar aquella aparición fantasmal más allá de todo. Esta dación metafísica confiere a los textos de Vallejo una entrada en un espacio de extrañamiento donde no solo aparecen fantasmas, sino un lugar de la locura.

Así ocurre en otros textos que componen *Coro de vientos*, donde esa relación con lo familiar resulta desaparición y escritura. En el caso del texto titulado *Liberación*, Vallejo entremezcla dos espacios autónomos que se encuentran unidos por una fortuita relación. Se trata de unir el propio espacio de la cárcel con la publicación de *Trilce*, a través de un hiato temporal que le llevará hasta la salida de la penitenciaría: “Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta”¹⁶². El desarrollo del texto va intercalando esa relación con la publicación de un libro, en el interior de una reflexión acerca de una visita. Este aspecto casi fantasmal de aquel que no puede salir de la cárcel, está vinculado con esa desaparición presente

¹⁶² VALLEJO, César, “Liberación”, *Narrativa completa*, op.cit., p. 103.

también en los poemas de *Trilce*. Si decíamos que la naturaleza no aparece tópicamente en su escritura, tampoco lo hará el amor. Estas desapariciones parecen encarnarse en los personajes que van a desfilar como en una suerte de parada absurda, ante quien espera el suplicio, viviendo como una familia de locos convertidos en simios o en la forma en que se dejan oír a través de la maquinaria textual de Vallejo el deseo y el amor, como dados enfrentados a un Dios inmóvil. “Liberación” podría identificarse con su situación en la cárcel -trasladada a la historia de un preso- y con su relación con la escritura. Es curioso que tenga que volver al taller de imprenta de la penitenciaría para corregir un libro, un lugar de nuevo desasosegante, como la casa familiar recordada:

La tarde está gris y llueve. La maquinaria y linotipos cuelgan penosos traquidos metálicos en el aire oscuro y arrecido¹⁶³.

En el interior de la imprenta, el protagonista se encuentra con otro preso, quien le refiere la historia que le pasó a un preso llamado Palomino. El caso es que una serie de reveses le acabarán conduciendo a la cárcel, peligrando su vida bajo la amenaza de un envenenamiento. El relato ofrecido por Vallejo nos habla de la situación de un preso que probablemente fuera muy cercana a la suya. Debemos subrayar que durante el cuento estamos en dos tiempos distintos, uno correspondiendo a la narración del preso y, por otro lado, la constante presencia de los trabajadores compaginando un libro que suponemos sea *Trilce*:

¹⁶³ VALLEJO, César, *ibidem.*, p. 104.

Vuelvo los ojos y distingo a lo lejos la cara regordeta de un preso que sonrío bonachonamente entre los aceros negros en movimiento. Es mi peón. El que está compaginando mi obra¹⁶⁴.

Liberación podría resumirse como una pieza de conversación, en el sentido de utilizar el recurso del encuentro en la imprenta como un modo de comprender también la vida carcelaria y las razones que han llevado a un preso hasta allí. Pero ese clima funesto y frío es propicio al mal sueño, identificando de alguna manera la propia situación de Vallejo en la cárcel: “Luego de recluido aquí, el pobre tuvo que sobrellevar tenebrosa pesadilla”¹⁶⁵. Es significativo que Vallejo considerase injusta su estancia en la cárcel y que previera la diferencia liminar que divide con insidia entre la estancia en la penitenciaría y los peligros que vienen del exterior. Como narrara Antenor Orrego, al acoger a Vallejo ante su difícil situación, temiendo ser encarcelado:

Largas noches de insomne pesadilla ante el paisaje estático y fúnebre, ante los encelados rumores de campo y ante los pávidos ojos de la noche muerta que eternizaba nuestra desesperanza¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ ORREGO, Antenor, “Prólogo”, en VALLEJO, César, *Trilce*, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922, p. XIV.

Por otro lado, el relato sobre Palomino realizado por el trabajador de la imprenta, muestra ese espacio de mal sueño: “y de tácito modo le ayudaba a escudriñar los cárbos de su pesadilla”¹⁶⁷. En esa amalgama de sueño relacionada con la vida y con la muerte, aparece el protagonista como una presencia fantasmal que ha sido liberada, de la misma manera que el propio poeta añora una salida. Es conocida la aseveración futura de Vallejo, cuando tras narrar el encuentro con alguien en París a la salida del Museo del Louvre, le contesta que se dirige al museo, en una suerte de inversión poética de la realidad a través de una representación consciente¹⁶⁸. El caso es que este relato termina con la vuelta de Palomino a la cárcel: “Alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil”¹⁶⁹. Es significativa la idea de libertad en la concepción vallejianas, como si todo ya estuviera escrito y el preso no tuviera más que soportar la condena impuesta desde el exterior. La renuncia a una salida benevolente y cercana es, en el caso de las narraciones vallejianas de esta época, una muestra del carácter destructivo del poeta. Se trata de considerar que nada se puede hacer como sujetos que no esté determinado por causas exteriores ajenas, como si estuviéramos destinados a estar como muertos en vida.

En esta extrañeza ante la sociedad, en esa diferencia entre la libertad individual y los modos sociales de conducta, Vallejo situará uno de sus narraciones más importantes, titulada *Los caynas*¹⁷⁰. El protagonista es Luis Urquiza, “aquel hombre continuó viendo las cosas al revés, trastocándolo todo, a través de los cinco cristales ahumados de sus

¹⁶⁷ VALLEJO, César, “Liberación”, *Narrativa completa*, op.cit., p. 107.

¹⁶⁸ VALLEJO, César, *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional. Apuntes biográficos por Georgette Vallejo*, Laia, Barcelona, 1976.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ VALLEJO, César, “Los caynas”, *Narrativa completa*, op.cit., pp. 113-119.

sentidos enfermos”¹⁷¹. La narración se inicia con el mismo símbolo del caballo que utiliza en *Trilce*, mencionando cómo Urquizo se expresa para referirse a su desequilibrio: “Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia en locura”¹⁷². Lo curioso es que el narrador pertenece a la misma familia que el alienado: “Un día se me notificó una cosa terrible. Todos los parientes de Urquizo, que convivían con él, estaban locos. Y todavía más. Todos ellos eran víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían”¹⁷³.

Sería fácil identificar el pueblo de Cayna con el lugar de nacimiento de Vallejo en Santiago de Chuco. Un lugar que se ha vuelto tan extraño como el propio hogar. Precisamente, esta repetida presencia de la casa familiar, junto al relato de Urquizo, hacen que lo familiar se torne de nuevo sueño, pesadilla y realidad. Después de mostrar el estado de la familia del protagonista, tras una visita con su madre, el narrador explica que eran hechos que se habían producido varias décadas antes, tanto en ese espacio familiar e íntimo, como en el lugar público y político. Hemos de señalar que la entrada en la cárcel se debió a un altercado durante las fiestas de Santiago de Chuco que, como Cayna, es un “viejo pueblo de humildes agricultores, separado de los grandes focos civilizados del país por inmensas y casi inaccesibles cordilleras, vivía a menudo largos periodos de olvido y de absoluta incomunicación con las demás ciudades del Perú”¹⁷⁴.

¹⁷¹ Ibidem, p. 113.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem, p. 114.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 116.

De nuevo, la incomunicación y la separación señalan hacia ese viaje a través de la noche, a lomos de un caballo, como un mal sueño. Vallejo insiste en hablar del camino hacia la casa familiar, pero de una manera extraña, como quien llegara de nuevo hasta las ruinas, esta vez, habitadas por una familia de monos:

Rabioso hasta causar horror, desnaturalizado hasta la muerte, relampagueó un rostro macilento y montaraz entre las sombras de esa cueva. Enrizando todo mi coraje -¡pues que ya lo suponía todo, Dios mío! –me parapeté junto al marco de la puerta y esforcéme en reconocer esa máscara terrible.

¡Era el rostro de mi padre!

¡Un mono! Sí. Toda la trunca verticalidad y el fácil arresto acrobático; todo el juego de nervios. Toda la pobre carnación facial y la gesticulación; la osamenta entera. Y, hasta el pelaje cosquilleante, ¡oh la lana sutilísima con que está tramada la inconsútil membrana de justo, matemático espesor suficiente que el tiempo y la lógica universal ponen, quitan y trasponen entre columna y columna de la vida en marcha¹⁷⁵ [...]

¡Es que mi padre estaba loco! ¡Es que también él y todos los míos creíanse cuadrúmanos, del mismo modo que la familia de Urquiza! Mi casa habíase convertido, pues, en un manicomio. ¡El contagio de los parientes! ¡Sí, la influencia fatal!

Para Vallejo, la vinculación de la enajenada condición de mono y la constitución familiar simiesca es cuestión de reconocimiento. La desidentificación con el rostro del padre, en una suerte de personalidad esquiva, es la conciencia recobrada en una pesadilla sin salida. La casa deviene manicomio, un espacio de nuevo cuaternario y

¹⁷⁵ Ibidem, p. 117.

cerrado donde construye su aislamiento. Es paradójico que la misma estructura familiar sea una metáfora de signo más amplio, identificando la familia simiesca con la sociedad humana, bajo la ausencia de un Dios lejano:

Pero esto no era todo. Una cosa más atroz y asoladora había acontecido. Un flagelo de destino; una ira de Dios. No sólo en mi hogar estaban locos. Lo estaba el pueblo entero y todos sus alrededores¹⁷⁶.

En “Los caynas” ocurre también que el espacio urbano está cerrado por tapias. Esta mezcla de habitantes simios, locura y extrañeza en el hogar familiar, narra esa ascendencia ausente y distante vallejana. Una situación que presenta ese estado del poeta ante su inminente salida de la cárcel, para salir definitivamente de Perú. Pero el protagonista vuelve de nuevo a la casa de una manera simbólica reincidente. Los monos caynas –donde resultaría fácil relacionarlo siquiera fonéticamente con “cainitas”- no son amigables ni amistosos. Todos sus habitantes son iguales, pero la figura del padre, caracterizado con atributos similares a Dios, contrasta con la visión de la madre tierna:

La expresión de su faz barbada y enflaquecida fue entonces tan desorbitada y lejana, y sin embargo, tan fuerte y de tanta vida interior, que me crispó hasta hacerme doblar la mirada, envolviéndome en una sensación de frío y de completo trastorno de la realidad¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 117.

De nuevo, la distancia y la lejanía del separado se expresa a través del símbolo de la estrella, muy cercano a la centella de Eguren que habla también del dios cansado, como si la figura del padre estuviera más acá del dominio de los astros. Luz que vuelve vinculada a la antorcha que porta el protagonista, como una muestra de su identidad diferente, negando la enfermedad en sí mismo, enfrentando la constitución de simio a la condición humana. Una familia de monos que no sólo ríe y padece, sino que son capaces de mostrarse humanos:

La oscuridad se hizo otra vez.

Y arrebatado por el espanto, me alejé de aquel grupo tenebroso, la cabeza tambaleante.

- ¡Pobre! —exclamaron todos- ¡Está completamente loco...!¹⁷⁸

Al final, “Los caynas” muestra la enajenación como el estado propio de una sociedad enferma, una inversión irracional donde el discurso del loco se convierte en lo extraño. Esa separación con lo familiar bajo la forma de la pesadilla, anuncia qué significa un mundo dejado de la mano de Dios, sabiendo que el destino está escrito, bajo la forma de las palabras recortadas.

4.3 LAS MANOS EN EL ESPEJO

Como vemos, la relación que establece Vallejo entre la locura y el encierro está determinada desde sus poemas iniciales, a través de *Los heraldos o negros*, *Trilce*, *Escalas* y *Fabla salvaje*. Una metáfora apropiada a una escritura precursora, entendida como un juego literario capaz de valorar lo absurdo y lo existencial desde el encierro. Si

¹⁷⁸ Ibidem, p. 119.

en esa misma época, Kafka escribía su *Informe para la Academia* (1917), incluyendo una visión irónica de la sociedad desde la perspectiva de un mono que ha llegado a ser convertido en ser humano, ciertamente, los textos que componen *Escalas* continúan por otros medios los mismos temas que hemos señalado en su obra poética: una memoria del abandonado por la divinidad, cuando la remembranza de la familia desaparecida se torna fantasmal ausencia. Vallejo ha propiciado que la conciencia de saberse en una suerte de dandismo literario y decadente, inspirado en la cercanía del Modernismo y sus aspectos románticos, le hayan conducido a participar de una bohemia nocturnal, donde llegar a encontrar el sentido del destino, la suerte y el azar del juego poético como interpretación de un mundo oscuro y firme.

El último relato de *Escalas*, titulado “Cera” es un buen ejemplo del desarrollo temático del destino del juego, dando lugar a la controversia entre los estudiosos del poeta con relación a la hipotética influencia de Mallarmé en la poética vallejana, ejemplificado, como decíamos, en el caso de los ensayos dedicados por Xavier Abril a clarificar este encuentro. Sin entrar a valorar el acierto o desacierto de algunas atribuciones, es seguro que ese clima de encierro que gobierna el mundo de Vallejo está relacionado con la muerte de Dios. Ese enfrentamiento de ambos poetas con la divinidad lejana y monstruosa, el lenguaje forzado o conducir la poesía hacia una conversación con los antepasados, bien pueden ser temas cercanos a las poéticas de Mallarmé y Vallejo. Más acá de este tipo de relaciones de autoridad, convendría dirigirse a esta narración que, en resumen, trata de exponer una partida de dados en un tugurio de Lima. Quizá fuera Vallejo el protagonista del relato, “caminando sin rumbo por los barrios asiáticos de la ciudad”, a la busca de un fumadero de opio, un nuevo espacio de encierro para la ensoñación. El protagonista se encuentra con un jugador

chino llamado Chale que el narrador, de manera minuciosamente vallejana, describe mientras construye sus dados:

Es indudable que los dados deben estar hechos de cierta materia, bajo este peso, con aquel aristaje, exagonados sobre tal o cual impalpable declive para ser despedidos por las yemas de los dedos; y luego, estar pulidos en esa otra depresión o casi inmaterial aspereza entre marca y marca de los puntos o entre un ángulo poliédrico y el exergo en blanco de una de las cuatro caras correspondientes. Hay, pues, que suscitar la aptitud de la materia aleatoria, para hacer posible su obediencia y docilidad a las vibraciones humanas, en este punto siempre improvisadas, y triunfadoras por eso, de la mano, que piensa y calcula aún en lo más oscuro y ciego de estos avatares.

Y si no, había que observar al asiático en su procelosa jornada creadora, cincel en mano, picando, rayando, partiendo, desmoronando, hurgando las condiciones de armonía y dentaje entre las innacidas proporciones del dado y las propias ignoradas potencias de su voluntad cambiante. A veces, detenida su labor un punto, contemplaba el mármol y sonreía su rostro de vicioso, melado por la lumbre de la lámpara. Luego con aire tranquilo y amplio, golpeaba, cambiaba de acero, hacía rodar el juguete monstruoso ensayándolo, confrontaba planos tenaz, pacientemente y cavilaba¹⁷⁹.

De nuevo, Vallejo va a situar la escena en un espacio cerrado, tanto a la experiencia del lenguaje poético, como a su escritura, insistiendo en los mismos temas. Quiere decir que, si bien abandona el florilegio verbalista, rechazando la publicación de sus escritos en el futuro, esta nueva ruptura con la tradición está en consonancia con ese romanticismo que entrevió en la literatura castellana, desde una perspectiva crítica e

¹⁷⁹ VALLEJO, César, “Cera”, *ibidem*, pp. 124-125.

imaginaria. En esta ocasión, la celda se convierte en el interior de una sala donde se juega. Chale tiene fama de no perder nunca, dando a entender que hay algo ingobernable: las propias manos que construyen y distribuyen, según el gobierno del azar. Dios no jugará a los dados, pero esa desconfianza, en esa metáfora de lo divino, considerado como lo que gobierna y reparte suerte, es síntoma de esa desavenencia entre el poeta y Dios. Una mano azul e inédita, como si Dios se mantuviera escabullido, frente a la mano de otro jugador que sostiene unos dados, “¡Bellos cubos de Dios!”. Lo cierto es que esta narración viene a ser la descripción de una lucha entre la suerte del extraño y el poder conocido, cuando el vuelo de los dados marca el destino en el instante:

Y juraría que, al auscultar la relación de avance que desarrollábase entre esos dos dados al iniciar su vuelo, lo que hay de más permanente, de más vivo, de más fuerte, de más inmutable y eterno en mi ser, fundidas todas las potencias de la dimensión física, se dio contra sí mismo, y así pude sentir entonces en la verdad del espíritu, la partida material de esos dos vuelos, a un mismo tiempo, unánimes¹⁸⁰.

Tenemos las manos, sostenemos los dados. La escena vuelve a mostrarse cerrada en la noche iluminada. El jugador no deja de ser alguien que sólo mueve las muñecas, mientras espera su suerte:

Y esa muñeca pálida, alambreada, neurótica, como de hechicería, casi diafanizada por la luz que parecía portar y transmitir en vértigo a los dados, que la

¹⁸⁰ Ibidem, p. 126.

esperaban en la cuenca de la mano, saltando, hidrogénicos, palpitantes, cálidos, blandos, sumisos, transubstanciados tal vez, en dos trozos de cera que sólo detendríanse en el punto del extendido paño, secretamente requerido, plasmado por los lados que plugo al jugador... La presencia entera de Chale y toda la atmósfera de extraordinaria e ineludible soberanía que desarrolló en la sala en tal instante, habíanme envuelto también a mí, como átomo en medio del fuego solar de mediodía.

La narración continúa alentando la idea de que el azar es gobernado por las manos que obedecen. Un extraño irrumpe y apuesta con Chale, amenazándole con un revólver. No cree que la suerte esté siempre de parte de aquel que construye los dados, ahí donde “la muerte y el destino tiraron de todos los pelos”. Se trata de ir más allá, hacia la representación del fantasma que somos en el espejo, en la imagen del doble.

Fabla salvaje es la novela corta que Vallejo publicara en 1923, antes de salir de Perú. En resumen, narra la alienación y alucinación que conducen a un campesino indio llamado Balta a lanzarse por un precipicio. La novela presenta elementos simbólicos recurrentes en la poética vallejana. El espacio doméstico, los malos augurios, la noche del espanto. Otros escritores habían incidido en la idea del doble, como en el caso de Hoffman, Jean Paul, Poe o Dostoievsky, considerando que hay un *Doppelgänger*, caminando al lado, como un aviso de muerte¹⁸¹. Pero, ¿qué tipo de doblez de la personalidad ofrece Vallejo? Existen en esta corta novela algunos elementos claramente

¹⁸¹Dimitris Vardoulakis ha realizado una lectura valiosa del *Doppelgänger*, con relación a la literatura y a la filosofía, partiendo de un análisis vinculado a la locura y a la soledad del doble. La cuestión propuesta por el autor está orientada a realizar un análisis de la subjetividad, partiendo del nihilismo de Jean Paul y pasando por autores como Kafka, Benjamin, Blanchot o Derrida. VARDOULAKIS, Dimitris, *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*, Fordham University Press, Nueva York, 2010.

románticos: el contraste entre el paisaje natural y la casa en la ciudad, el viaje nocturno y los malos augurios del canto de la gallina, el espejo roto en la habitación. Balta reconoce que una cara desconocida pasó tras él cuando se miraba. Una noche triste en el hogar y en la imagen del cielo plumizo y gris. Es tiempo de granizo, *Trilce*. Pero la aparición es en este caso un reflejo en una laguna, en una acequia, en un manantial, un espacio líquido y melancólico que le conduce de nuevo hacia la pesadilla y la casa. De vuelta al pueblo, entra en la habitación y vuelve a mirarse en otro espejo y sólo se ve a sí mismo. Pareciera que la imagen que pasa en el espejo empieza a coincidir con la suya. El doble vallejiano se oculta porque siempre está presente. Entonces, Balta, tumbado en la cama, rememora –como Igitur redivivo– su vida en el insomnio, imágenes que Vallejo no precisa y que conducen al protagonista a pensar en su mujer y, de allí, al espejo. Este vuelo entre el pasado del protagonista, la presencia de su esposa y el espejo entre las manos, ofrece una visión del doble relacionada con una concepción trágica del ser humano. Mientras el desarreglo prosigue, contrasta el mundo cotidiano del resto de la familia, ajenos al estado de Balta.

Quizá sea este texto el lugar donde Vallejo asocia esa idea funeral de la naturaleza, ofrecida en las alturas tristes de los Andes bajo el sol frío. El lugar podría recordar a Friedrich, con una figura humana recortada entre la cima y el cielo. Vallejo se refiere al abismo, a la espantosa profundidad del vértigo. Esta sublimidad acentúa el sentido de los celos que aparecen, junto a la presencia de un doble que no deja de ocultarse:

Volvió a mirar el acantilado de la cordillera y se le trastornó la cabeza. Con la velocidad del rayo, cruzó por su cerebro la fugitiva idea, sutil, imprecisa, de un ser vivo,

real, de carne y hueso, innegable, a cuya existencia pertenecía la imagen del cristal. Alguien es, indudablemente. Alguien debía ser. Balta demudóse y vaciló. Creyó sentir en el aire una presencia material oculta, de una persona que le estaba viendo y oyendo cuanto él hacía y meditaba en aquel instante [...]

Dio unos giros melancólicos en el abismo, donde las herbosas quebradas rezumaban ya, y a sus gritos respondió el sereno peñasco majestuoso con el eco cavernoso y de encanto de la inconsciencia inorgánica; eco invisible y opaco y recocado, con que responde la dura piedra soberana a la cruda voz del Hombre; manera de espejo sonoro, en cuyo fondo impasible está escondida la simiente misteriosa e inmarchita de inesperadas imágenes y luces imprevistas... Acaso aquí habría hallado también Balta la propia resonancia, retorcida y escabrosa, la desconocida imagen que, ya en el espejo, ya en el manantial o en las corrientes, le acechaba y relampagueaba ante sus ojos estupefactos y salvajes¹⁸².

La entrada del intruso no atañe solo al protagonista. El extraño se ha aparecido varias veces en el pueblo y solo ha sido visto a través de los espejos. Este clima romántico y sublime, trasladado a los Andes señala el impulso de la escritura vallejeana hacia lo animal y lo salvaje. En esta fábula no estamos ante ningún tipo de enseñanza moral, cuanto una recreación de un paisaje terrestre, absurdo e irracional, donde la locura se alía con la pesadilla y el delito con los celos. La vuelta de Balta al pueblo conduce a una escena de reproches, donde Vallejo expone cómo el matrimonio se viste de luto, culminando en el abandono de la esposa, caminando de nuevo hacia las rocas, a través del páramo:

¹⁸² VALLEJO, César, “Fábula salvaje”, *Narrativa completa*, op. cit., p. 147.

Balta, sentado en el filo de la roca, miraba todo esto como en una pintura. De su cerebro dispersábanse tumefactas y veladas figurillas de pesadilla, bocetos alucinantes y dolorosos. Contempló largamente el campo, el límpido cielo turquí, y experimentó un leve airecillo de gracia consoladora y un basto candor vegetal. Abríase su pecho en un gran desahogo, y se sintió en paz y en olvido de todo, penetrado de un infinito espasmo de santidad primitiva.

Sentóse aún más al borde del elevado risco. El cielo quedó limpio y puro hasta los últimos confines. De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo éste un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo¹⁸³.

Vallejo ha situado una fábula en un espacio salvaje, acuciado, no tanto por la falta de libertad, sino por haber reconducido un lugar irracional y absurdo hacia un imaginario literario y poético propio. En nuestra opinión, la literatura vallejana no deja de ser atravesada por una suerte de silencio que abre y cancela las interpretaciones. Las palabras de Vallejo en el ruido de la lectura, conducen al preámbulo de una literatura desfondada. La escritura avasallada por la rememoración de lo inquietante confabula con los astros burlones. La mano herida por la muerte monstruosa, deformada en la mano del poeta que sostiene el espejo roto. Vallejo piensa en la quimera continental de Europa, en el desplazamiento del exiliado. Es la letra destruida en el poyo de la casa, los pórticos que esperan un Dios entumecido. La poesía vallejana acontece en un lamento deslucido y postergado, en las manos ofrecidas, ya en anillos, ya en dados. La escritura desde Vallejo se ofrece en despedida, diciendo adiós a los muertos de la imaginación.

¹⁸³ ibidem, pp. 152-153.

Hay algo en su verso hipotético que nos deja desarmados ante una busca de significado pleno. La bulla de Vallejo es juvenil y gozosa, como canta estéril un pájaro salvaje. Saber que los muros, las paredes o las celdas son un reflejo de la apuesta vallejana de alejarse hacia las palabras encontradas en los objetos cotidianos que atraviesan la imaginación. Un padecimiento de lo inhóspito, como se encuentra el fantasma en la madre muerta, el padre ido o los hermanos desaparecidos. La escritura forzada de la noche del espanto. La pesadilla no es tanto el horror que trastorna, sino la visión de una herida de lenguaje. La herencia vallejana es el final de toda una época. Su lengua irónica y voraz, animal salvaje, es el preludio de una soledad venidera y hostil, solo encontrada en el acierto de un espacio liminar entre los muertos en el recuerdo y el sabor del cadáver de las letras.

Si con Vallejo pudiéramos considerar lo poético como el orden de la realidad, un espacio interior se abre en el modo de imaginar a través del desdoblamiento de la memoria y el olvido, dirigida a la rememoración, a la propia invención del recuerdo. El poeta se aparta ante un sol que lo desposta todo, ajeno al requerimiento de una luz plena. Esta ausencia de calor es la atmósfera que rodea el espíritu romántico recobrado en su escritura. Esa lejanía, como si hubiera olvidado la retirada de lo divino tras la muerte de Dios, conducirá la poesía de Vallejo hacia un vértigo propicio a la estancia en estas celdas imaginarias y reales, capaces de ordenar el abismo en el poema.

APÉNDICE

CÉSAR VALLEJO O LA ESCRITURA DE COMBATE. MADRID, 1931

Après l'expiration de sa peine, il sera reconduit à la frontière [...] Considérant que la présence sur le territoire de la République, de l'étranger susdésigné est de nature à compromettre la sûreté publique.

Decreto de expulsión de César Vallejo de Francia, notificada el 17 de diciembre 1930.

Preliminar

No hay nada más extraño que una imagen precisa de César Vallejo. Si observamos sus retratos de juventud y sus fotografías en el parque del Oeste de Madrid, podemos apreciar un romanticismo en esa pose, en los anillos que impasiblemente muestra. Extraña sintonía entre la apariencia del poeta y la actividad política de aquel que escribiera no solo *Los heraldos negros* y *Trilce*, sino *Escalas*, *Fabla salvaje* o esa extraña vindicación juvenil escondida en *El romanticismo en la poesía castellana*. A pesar de que después del espacio poemático y la incursión en la literatura decidiera abandonarlo todo para buscar un lugar pragmático y político de escritura.

En el umbrío periodo entre la primera edición de *Trilce* (Talleres de la Penitenciaría, Lima, 1922) y su reedición en España (Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930), en su transformación política como escritor comprometido, se esconde el fantasma vallejiano cuya orientación puede ser considerada como la incursión en una literatura de combate que no abandonó hasta el final de sus días en París. Es la procelosa travesía oceánica hacia Europa para cumplir la anhelada visita a la

Capilla del Obispo en la plaza de la Paja de Madrid, recientemente reinaugurada en 2010. Ese era al menos un deseo relacionado con la visita a España desde su primera juventud¹⁸⁴.

Cuando Vallejo se traslada a Madrid para vivir desde los últimos días de diciembre de 1930 hasta febrero del año 1932, el objetivo central de su estancia está vinculado al conocimiento de la vida intelectual madrileña, de la que le habría hablado Juan Larrea, a través del conocimiento personal establecido con José Bergamín y Gerardo Diego el año anterior, autores de la segunda edición de *Trilce* en Madrid¹⁸⁵.

¹⁸⁴ La primera vez que Vallejo viaja a Madrid se produce en octubre de 1925, con motivo de la concesión de una beca que le obligaba a trasladarse periódicamente desde París. La ayuda sería rechazada por el escritor a los 34 años, por considerar que no tenía ya edad para vivir de ese modo. Como señala Carlos Meneses, un Vallejo inspirado afirmaba: “Voy a mi tierra sin duda. Vuelvo a mi América hispana reencarnada por el amor del verbo que salva las distancias en el suelo castellano” (*Mundial*, 1925, *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 1038) En 1925 había aparecido también en *El Imparcial* la conocida crítica negativa de Luis Astrana Martín. MENESES, Carlos, “El Madrid de Vallejo”, *Homenaje a César Vallejo*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 456-457, Madrid, pp. 1037- 1055.

¹⁸⁵ “- Fue en la “Granja del Henar”, un café situado en la calle Alcalá, en Madrid, donde yo trabé amistad con Vallejo –nos dice José Macedo [...] La “Granja del Henar” era un café concurrido por intelectuales y artistas. Allí, en un rincón, había sentado sus reales una peña, don Ramón del Valle Inclán, el de la barba florida. En lado opuesto, Azaña tenía su mesa, altar para su respectivo grupo [...] – Esto fue –continúa José Macedo- allá por el año 1931, cuando ya Vallejo había regresado de su primer viaje de Rusia y me parece que cuando ya se había publicado su famoso libro: “Rusia en 1931”, obra que resultó tan popular en Madrid, que en la Puerta del Sol, en la calle de Alcalá, en la Gran Vía y en las principales arterias y plazas de la capital española, se voceaba como si se tratara de una revista o de un diario. El cholo venía deportado de París, y creo que en esa época tenía ya filiación comunista, pues frecuentaba una célula de intelectuales, a la que solían concurrir también asiduamente nuestros compatriotas Armando Bazán y Juan Luis Velázquez. Parece que a la misma había pertenecido García Lorca, siendo, pues, muy posible que, a través de esta célula, se hubiesen conocido los dos poetas: el

Federico García Lorca le ayudará en la representación de su teatro inédito, con resultados poco positivos. También estrechará contacto con Rafael Alberti o Pedro Salinas, con Miguel de Unamuno o Leopoldo Panero. Por otro lado, su contacto con el diplomático y escritor peruano Pablo Abril de Vivero le llevará a colaborar estrechamente en la revista *Bolívar*, durante el año 1930 hasta el inicio del año 1931. En Madrid, César Vallejo comienza ese mismo año su vinculación a la ciudad apareciendo fatídicamente un aviso en el último número de la publicación *Bolívar*: “Está entre nosotros el gran poeta de *Trilce*, nuestro querido compañero César Vallejo. Viene con el propósito de reeditar en España sus principales obras”¹⁸⁶.

Así, la primera parte de nuestro texto tiene como objeto presentar el importante y poco conocido trabajo de escritura que César Vallejo desempeñó durante un año importante para la historia de España. La segunda parte es un apéndice documental amplio que recoge la mayor parte de apariciones públicas de Vallejo en los periódicos madrileños de aquél tiempo, a través de entrevistas, anuncios de sus publicaciones u otros documentos como sus libros sobre su estancia en Rusia que fueron culminados en 1931 en la ciudad de Madrid¹⁸⁷. Se tratará de mostrar que el abandono de la poesía por una escritura más política, caracteriza y configura la obra de ese periodo de la extraña obra de César Vallejo. Son los textos, los libros, las traducciones, las reediciones poéticas, llevadas a cabo en Madrid, señalando la importancia de su estancia para dar forma al precedente periplo europeo. En ese sentido, cabe destacar que César Vallejo pasó de la Rusia soviética a una ciudad que proclamaba la llegada de la II República española el día 14 de abril de 1931.

peruano y el español”, MORE, Ernesto, *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*, 1968, Librería Bendezu, Lima (Perú), pp. 85-86.

¹⁸⁶ *Bolívar*, años I-II, nº 14, extraordinario, Madrid, diciembre de 1930-enero 1931.

¹⁸⁷ Esta documentación se acompaña en un CD.

En dirección a Madrid

César Vallejo y Georgette Philippart decidieron exiliarse temporalmente por un problema político: el poeta es expulsado de Francia a consecuencia de su actividad en el entorno del Partido Comunista. Aunque los inicios de Vallejo en el marxismo comienzan aproximadamente en 1927, sus distintos viajes a Rusia en aquel periodo y su inmersión en la actividad *política* le llevan a ingresar en el PCE en 1931¹⁸⁸. Si tenemos en cuenta el relato de Georgette Vallejo, abandonaron París el día 29 de diciembre de 1930 a causa de un decreto, pero decidieron viajar y establecerse en Madrid sin esperar a que finalizara el plazo un mes más tarde. Es sabido que Vallejo era sospechoso, no sólo por sus viajes a Rusia y sus filiaciones comunistas, sino porque también había sido sorprendido en reuniones clandestinas¹⁸⁹.

¹⁸⁸ “Sentado en una mesa de la Granja del Henar, junto al ventanal de la derecha, podía ser visto desde la calle, delgado, tez ligeramente cobriza, manos delicadas que accionaban sobriamente, tocado con un sombrero de fieltro gris y ancha cinta de seda oscura. Le acompañaba un nutrido grupo de fieles, amigos, correligionarios, no tan pendientes de su decir como pudiera suponerse; la turbulencia de la tertulia hispánica alteraba substancialmente lo que en principio pudo ser y creo que fue un proyecto aleccionador, una especie de miniseminario marxista dirigido por el peruano”, GULLÓN, Ricardo, “Imagen lejana de César Vallejo”, *ABC*, Madrid, 11 abril 1985, p. 3. Posteriormente Vallejo se dedicaría a impartir clases sobre marxismo a obreros madrileños en el edificio que actualmente ocupa la sede de la Filmoteca Nacional en el número 10 de la calle de la Magdalena.

¹⁸⁹ “A partir de los años 30, el intelectual va a ir adquiriendo un protagonismo público que se concretará en una *praxis* de compromiso (organizaciones, manifestaciones, congresos...) como voluntad apremiante de intervención en la historia de su colectividad. Este compromiso se irá perfilando dentro de un proceso histórico, crítico, acelerado por una serie de hechos relevantes, como el *crack* económico de 1929, el estallido de la guerra chino-japonesa, la subida al poder de Hitler, los triunfos de los Frentes Populares (en Francia, España y Chile) y, sobre todo, el comienzo de la guerra civil española (1936-39) A todo ello habría que sumar la admiración creciente del intelectual europeo y americano por las nuevas formas socialistas de vida y por las posibilidades que encarna el modelo soviético surgido en 1917, cuya problemática condicionará

Se puede establecer –siguiendo el relato de Georgette Vallejo– que el poeta residió en Madrid entre la víspera de Año Nuevo y febrero de 1932, cuando regrese nuevamente a París. Reiteramos que el viaje a Madrid se debía a que el escritor peruano había estrechado lazos amistosos en su primer contacto en 1930, con motivo de la edición española de *Trilce*. Y durante su estancia madrileña rompe de forma clara y precisa su silencio de escritura, a pesar de eludir publicar algún poema, pero inmerso en una zona política muy precisa en su trayectoria, en ese difícil equilibrio entre la creación poética y la busca de un modo profesional de vida, sin obviar que las consideraciones políticas de Vallejo son una nota continua en toda su obra¹⁹⁰. Es así que en Madrid durante el año 1931, Vallejo publicará varios libros y un par de narraciones breves, realizará distintas traducciones de novelas y podemos considerar la incidencia social de un clima político madrileño que llevará a la proclamación de la II República, aunque – como reconoce Georgette Vallejo– este hecho no provocara grandes expectativas en el ánimo del poeta.

Nuestro texto se dirigirá por tanto hacia esta labor importante realizada durante su estancia en Madrid durante 1931. Además, hemos de señalar la relevancia de este viaje para su conocimiento de España, fácilmente detectable en la última fase de su vida cuando el compromiso político se acrecentará con el inicio de la Guerra Civil.

las actitudes, los compromisos y el debate político y cultural de esos años cruciales en la historia del presente siglo”, MERINO, Antonio, “”Escenificación de la narrativa”, *Estudio preliminar*, en VALLEJO, César, *Narrativa Completa*, Akal, Tres Cantos, Madrid, 1996, pp. 45-60.

¹⁹⁰ La idea de no desvincular las preocupaciones sociales de Vallejo en su trayectoria es una idea central de varios estudios, Vd. FERRARI, Américo, *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1979.

Entrevista con César González-Ruano: dandismos

La presencia de Vallejo en los periódicos madrileños comenzó con una interesante entrevista realizada por César González-Ruano, quien ya consideraba su carácter indefinible como poeta, subrayando su literatura como antecesora de diferentes escuelas poéticas de vanguardia como el ultraísmo o el creacionismo, cuya vertiente hispánica comenzaría también en la ciudad de Madrid, sin obviar su incursión en la poesía modernista¹⁹¹. Importante porque Vallejo expone las razones que le llevaron a escribir *Trilce* y a responder a González-Ruano de una manera que dejaría enigmáticamente *in albis* el sentido de la palabra *trilce*: “¡Ah!... Pues “Trilce”, no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé; “Trilce”. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: “Trilce””¹⁹².

En relación a su obra poética posterior a este libro y al anterior *Los heraldos negros*, hemos de apuntar que toda su obra fue publicada póstumamente, por lo que una declaración donde afirma que está escribiendo un libro poético titulado *Instituto Central de Trabajo* es enigmática¹⁹³. Como decimos, es importante resaltar la importante tarea de Vallejo en su periodo madrileño al decidirse a abandonar la tarea poética para dedicarse plenamente a una escritura definitivamente vinculada a un pensamiento político. La segunda edición de *Trilce* apareció finalmente el 7 de julio de 1930, pero probablemente su incidencia en el panorama de las letras españolas fuera de algún modo

¹⁹¹ GONZÁLEZ-RUANO, “Entrevista a César Vallejo”, *El Heraldo de Madrid*, 27 enero 1931. En apéndice.

¹⁹² Coincidiendo con esta reedición de *Trilce*, conviene señalar que la Compañía Iberoamericana de Publicaciones publicó ese mismo año *Altazor* de Vicente Huidobro.

¹⁹³ Vallejo reconoce en *Rusia en 1931* que “una de las mejores impresiones que me ha sido dado experimentar en Rusia la tuve, seguramente, en el Instituto Central del Trabajo de Moscú”.

invisible, a pesar de la fascinación que causara en algunos como Dámaso Alonso y a la factible cercanía de una recuperación de un poeta como Góngora -o Espronceda en el caso vallejiano, fascinado por *El diablo mundo*-, por parte de los componentes de la generación del 27¹⁹⁴.

El caso es que esta nueva reedición de *Trilce* llegó a España con varios años de retraso. No sorprende que en esta entrevista Vallejo le confesara a González-Ruano que su poesía inicial, en particular en el caso de *Los heraldos negros*, formara parte de un modernismo español. Así, el poeta hace referencia a su desconocimiento de la poesía francesa y a que creyera en la importancia del sentido histórico del idioma en el poeta. A pesar de que González-Ruano escribiera esta entrevista como si de una conversación en el café se tratara, es apreciable la importancia literaria con la cual Vallejo llega a Madrid, absorbido por el estudio del marxismo.

El wolframio

Es así que en esa modificación de su literatura, Vallejo ha optado por un heterodoxo marxismo que irá construyendo a través tanto de sus libros específicamente dedicados a la Rusia soviética, como con la publicación de la novela social titulada *El tungsteno*¹⁹⁵. Instalado Vallejo en la céntrica calle del Acuerdo, donde escribiría este

¹⁹⁴ Se ha subrayado la importancia que cobra el marxismo en España, gracias a las publicaciones divulgadoras de algunos jóvenes de la generación del 27. Vd. FUENTES, Víctor, “La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932), *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 454-55, Madrid, 1988, pp. 401-413.

¹⁹⁵ Luis Monguió invitaba a buscar en publicaciones de la época alguna colaboración de Vallejo o alguna nota crítica sobre este libro. En apéndice mostramos una imagen de un anuncio de *El tungsteno* en *El Sol*, 31 marzo 1931. Como acompañamos, también apareció una reseña de J. Díaz Fernández en *Crisol* el día 11 de abril. MONGUIÓ, Luis, “Madrid. Activismo político-literario”, *César Vallejo. Vida y obra*, Perú Nuevo, Lima, 1952, pp. 69-74.

texto en el mes de febrero de 1931, fue publicada el 7 de marzo de ese año en la editorial Cenit (206 pesetas, 206 páginas) ¿Qué ocurrió para que Vallejo escribiera con celeridad en Madrid una de las novelas que inauguraran la literatura indigenista moderna peruana después de varios años de exilio en Europa? Como señala la etimología, el tungsteno en sueco significa “piedra pesada”, material poético que Vallejo conocía bien. Una losa semejante a la explotación relatada en esta novela llena de personajes asimétricos, entre el mundo del capital propio de los empresarios, el silencio de la clase dominante peruana y la situación particular de los trabajadores de una mina frente a los indios expulsados de su espacio cotidiano¹⁹⁶.

La novela proletaria era el título de la colección donde se publica este libro que denunciaba la situación de los mineros que Vallejo conocía de primera mano por haber trabajado en su juventud en una empresa semejante. Con todo, el tungsteno de esta novela no hace simplemente referencia a la propia piedra, sino que es utilizado como un símbolo de ambición y pérdida, una condena a la explotación de los indios, pero también Vallejo refleja claramente sus pensamientos sobre el nuevo orden impuesto en Rusia y la nueva tarea de los intelectuales ante un fenómeno como la revolución: “Hay una sola manera de que ustedes, los intelectuales, hagan algo por los pobres peones, si es que quieren, en verdad, probarnos que no son ya nuestros enemigos, sino nuestros compañeros. Lo único que pueden hacer ustedes por nosotros es hacer lo que nosotros les digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, ésta es la única manera como podemos entendernos. Más tarde,

¹⁹⁶ Resulta curioso que uno de los yacimientos de tungsteno/wolframio más importantes de Europa y ahora controlado por una multinacional noruega, esté en Salamanca y que fuera una de las minas explotadas durante cierto tiempo por los nazis para elaborar explosivos durante la II guerra mundial.

ya veremos. Allí trabajaremos, más tarde, juntos y en armonía, como verdaderos hermanos...”¹⁹⁷.

Estas ideas centrales en este periodo de la escritura vallejana le llevan al abandono paulatino de la poesía, decidido a llevar a su tarea como literato una acción pragmática y realista. Máxime, cuando sus ideas acerca del arte y la estética están ya dirigidas a no separarse de lo ético, en el sentido de estar vinculado con el cumplimiento de una tarea por venir¹⁹⁸. Lo cierto es que *El tungsteno* supone la intersección de dos temáticas importantes. En primer lugar, mostrar la situación de las comunidades indígenas ante los avances imperialistas. Por otra parte, la posibilidad de crear una literatura dirigida al proletariado desde presupuestos marxistas¹⁹⁹.

Los cuentos

César Vallejo publicó en Madrid dos relatos de temática indígena²⁰⁰: “Una crónica incaica” (*La Voz*, 22 mayo) y “La danza del Situa” (*La Voz*, 17 de junio). En el primer cuento se narra brevemente el desarrollo de una ceremonia inca, donde son armados caballeros una serie de jóvenes soldados. Si bien no tiene otro objetivo que mostrar de una manera épica una celebración guerrera, en el caso del segundo relato estamos también ante un espacio de lucha y sacrificio, proveniente de un terremoto que

¹⁹⁷ VALLEJO, César, *El tungsteno, Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Tres Cantos, Madrid, 1996, p. 246.

¹⁹⁸ Una busca de la justicia social que de algún modo está relacionada con Chaplin y *La quimera del oro*, como había reconocido en un breve texto dedicado a la película, publicado en *Mundial* en 1928.

¹⁹⁹ Para una visión panorámica de la importancia de publicaciones durante ese periodo en España, particularmente sobre novela social, ver LÓPEZ ALONSO, Fernando José, “El arte y la revolución: una lectura de *El tungsteno*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., pp. 415-422.

²⁰⁰ En el apéndice mostramos el texto de ambos relatos tal y como fueron publicados, además de una copia del ejemplar del periódico original.

asola por un instante, con motivo de un castigo divino a una comunidad quechua. Lo que conviene subrayar es esta convivencia de aspectos literarios relacionados con el cuento y la narración oral mítica, su publicación en periódicos de Madrid y la necesidad de presentar aspectos nuevos de un Perú mítico y real.

A pesar de que Vallejo ya había tratado literariamente la creación de un imaginario indígena en *Fabla salvaje* (1923), continúa esa nueva creación literaria, a través del conocido relato póstumo titulado *Paco Yunque*, escrito también durante este periodo vivido en Madrid, pero finalmente rechazado por la editorial por su agria melancolía, muy cercana a *Trilce*²⁰¹. El relato se basa en la extraña transposición de un niño del campo a la ciudad, fuera del ámbito de la familia, ingresando en la vida de un colegio donde le tratan con cierta amargura. Diferencias notables de comportamiento respecto a otro niño que debe acompañar, hijo de un alcalde relacionado con el negocio del ferrocarril y a quien tratan con cierta permisividad. El caso es que utiliza a un desvalido Paco Yunque para desahogarse con firmeza y palizas, a pesar de los consejos de los demás niños para que se enfrente a él, cuando lo que prevalece es la fuerza impuesta por la clase social a la que debe servir su madre. El final del relato consiste en presentar una riña entre los defensores de ambos niños. En ese instante, después de un ejercicio escolar que ha robado a Paco Yunque, es proclamado como el mejor estudiante, menospreciando al protagonista en detrimento de su trabajo efectivo.

²⁰¹ Como avisa Antonio Merino en el estudio preliminar de la *Narrativa completa* de Vallejo, se ha incido demasiado en el carácter mestizo del poeta, obviando su parte idiomática española, lo que conduce a que se malinterprete la inserción en una literatura folklórica. Este hecho conduce a que Vallejo utilice un lenguaje nuevo, cuando se trata también de realizar una reforma notable del idioma castellano, MERINO, Antonio, “Estudio preliminar”, *Narrativa completa*, op. cit., pp. 31-45.

Como escribiría Vallejo en un poema de 1937, titulado como el mismo relato, donde trata la ira de los pobres: “La cólera que quiebra el alma en cuerpos, / al cuerpo en órganos desemejantes/ y al órgano, en octavos pensamientos; / la cólera del pobre/ tiene un fuego central contra dos cráteres”²⁰². Dos partes, como decimos, que bien pueden relacionarse con el pensamiento político y su fuerza artística, donde más conveniente será vincular esa presencia del que no puede acceder a la civilización, viviendo sumido en la pobreza, junto a la presencia de una solución política derivada de la revolución soviética.

Bolívar

Antes de hacer referencia a los libros más importantes de César Vallejo publicados en ese año, conviene retroceder brevemente hasta 1930, cuando inicia su colaboración en la revista *Bolívar* que comenzó a publicarse en Madrid al precio de 50 céntimos²⁰³. Su director fue el conocido escritor y diplomático peruano Pablo Abril de Vivero, conocido en el mundo vallejiano por ser una de las personas que ayudó con constancia al poeta en momentos delicados, manteniendo una continuada correspondencia y amistad con César Vallejo. Ahí empieza a publicar los reportajes sobre Rusia que serán editados como libro después. La presencia de Vallejo en Rusia se

²⁰² VALLEJO, César, “Paco Yunque”, *Cuentos completos*, Losada, Oviedo, 2009, pp. 113-135.

²⁰³ El primer número de *Bolívar* apareció el sábado 1 de febrero de 1930 y el último corresponde a inicios de 1931. En la portada se afirmaba que se trataba de presentar la vida hispanoamericana, incidiendo en personalidades peruanas. Entre sus múltiples colaboradores estaban los habituales como José Santos Chocano, José María Eguren, Jaime Torres Bodet y César Vallejo o Xavier Abril de Vivero. Entre los españoles, colaboraron Eugenio D’Ors, Miguel de Unamuno, César González-Ruano, Rafael Alberti, Julio Camba o, en particular, José Bergamín quien escribirá acerca de la importancia de *Trilce*, publicando el prólogo escrito con motivo de su reedición. Acompañado de ilustraciones de Georg Grosz o Man Ray, era importante más por su vocación ilustradora hispanoamericana, como muestra también la colaboración de Helios Gómez o César Alfredo Miró Quesada.

debe -si hacemos caso de sus palabras- a una cuestión personal, sin haber recibido ninguna invitación por parte del gobierno soviético²⁰⁴.

En cualquier caso, conduciría -como en la metáfora que utiliza para dar sus impresiones sobre la situación social- a un viaje en tren, hacia su inmersión en el marxismo que le conduciría hasta Madrid, lugar donde consiguió que se publicaran sus *reflexiones al pie del Kremlin* y donde ingresará en el Partido Comunista de España. En el último número de *Bolívar* se anunciaba también la aparición de la segunda edición de *Trilce* y la venida de Vallejo a Madrid: “Está de nuevo entre nosotros el gran poeta de “Trilce”, nuestro querido compañero César Vallejo. Viene con el propósito de reeditar en España sus principales obras”. Porque Madrid, además de ser el lugar donde comienza su compromiso español de una manera oficial que llegaría hasta 1939, fue propicio para que aparecieran sus libros más políticos, sin obviar que Vallejo paradójicamente no volvería a publicar ningún otro en vida.

²⁰⁴ “Yo costeo mi viaje y, empezando por el sello de mi pasaporte, he satisfecho y satisfago todos los requisitos que el soviét exige para entrar y residir en Rusia. Para que mi reportaje tenga validez ante la opinión pública y sea credencial insospechable y rigurosamente objetiva de las realidades auténticas de Rusia, he querido hacer este viaje sin que el soviét ni ninguna institución soviética comprometa, aún sin proponérselo, mi independencia con facilidades o cortesías más o menos escabrosas [...] Si la realidad contradice hoy el concepto que ella me ha merecido ayer, no tengo para aceptar esta rectificación ningún inconveniente. Tampoco pertenezco a partido alguno. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni “chauvinista” ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Así, pues, trataré en mi reportaje de decir la verdad y sólo la verdad...”, VALLEJO, César, “Un reportaje en Rusia”, *Bolívar*, nº 1, 1 febrero 1930, p. 15, ed. facsímil, Madrid, p. 23, 1971.

Hotel Europa (Moscú)

Rusia en 1931 fue uno de los libros más vendidos de aquel año en España, llegando a alcanzar tres ediciones. A juzgar por los anuncios que se mostraron en los periódicos, debió de ser verdaderamente efectiva para su publicidad. José Macedo relataba a Ernesto More que en el centro de Madrid, se anunciaba su aparición por la calle de Alcalá, la Gran Vía o la Puerta del Sol²⁰⁵. El propio Vallejo subrayaba que la ciudad del futuro sería una ciudad socialista, pero sabiendo de la cercanía de la educación pragmática entre capitalismo y socialismo: “Sólo en la Quinta Avenida, las cosas, al menos entre las personas de negocios, suceden de modo algo parecido al de la Rusia del Soviet. No en vano la técnica de producción yanqui es también la que más se aproxima al socialismo”²⁰⁶. Todo el libro tenía como objetivo realizar un reportaje que sirviera para divulgar lo que estaba pasando, según Vallejo, en los planes de gobierno de la URSS. El encuentro con las fábricas y los trabajadores, las masas que hablan un idioma que no entiende, los militantes bolcheviques, el reparto del trabajo o la situación doméstica de los soviéticos son algunos temas de este libro. Pero también existen descripciones de las ciudades, opiniones acerca de artistas, intelectuales y escritores, como es el caso de su valoración negativa de Vladimir Maiakovski o la influencia de las ideas de Sergei Einsenstein sobre el cine.

La importancia de una revolución hace que, con todo, Vallejo posea una imagen idealista de lo que verdaderamente sucedía también en Rusia en referencia a los asesinatos y a las purgas, a pesar de encontrar opiniones contrarias que no hacen que consiga criticar con firmeza una dictadura, aunque sea del proletariado: “Ignoran que

²⁰⁵ Ver nota nº 2.

²⁰⁶ VALLEJO, César, *Rusia en 1931*, ediciones Ulises, Madrid, 1931. Cit. ed. Labor, 1965, p. 100. En los meses siguientes se llegaron a publicar varias ediciones en la misma editorial.

mientras el Estado exista, la libertad será imposible [...] Decir Estado, proletario o capitalista, es decir dictadura, ausencia de libertad”²⁰⁷. A pesar de ser crítico con el aparato burocrático, César Vallejo también muestra las contradicciones de un sistema que, no por inspirarse en la revolución, deja de practicar un capitalismo de estado en un sentido estricto²⁰⁸. Después, analizará la situación de la familia, culminando con la presencia de la educación soviética, hasta su influencia en la universidad.

En *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Vallejo utiliza una metáfora espacial, haciendo corresponder la posición de Rusia ante el capitalismo mundial, como si estuviera instalado en un hotel llamado *Europa*, en Leningrado: “Mañana, cuando lo exijan las nuevas formas económicas y sociales se irán aumentando y perfeccionando, en la proporción y ritmo necesarios, todos esos elementos de confort ciudadano. Aumentarlos y perfeccionarlos hoy, sería un simple alarde de lujo, como sucede, verbigracia, en Madrid, donde los ascensores abundan tanto como los mendigos”²⁰⁹.

Fue el propio Georg Lukács el que utilizó una descripción similar en 1933 coincidiendo con el ascenso al gobierno de los nazis, al referirse a los que practican un nihilismo de salón adocenado, instalados en el Gran Hotel Abismo²¹⁰. El caso es que es

²⁰⁷ Ibidem, p. 138.

²⁰⁸ “Es un *capitalismo de Estado*, puesto que el capital social está en manos del Estado, que lo administra en nombre del proletariado. Ese rol capitalista del Estado es por ahora necesario e inevitable, y seguirá siéndolo mientras exista el Estado y mientras el proceso de socialización de las relaciones de producción, en el campo y en el taller, no sea completo y no haya acabado con el último dejo del sistema capitalista. Sólo en este sentido puede hablarse de capitalismo de Estado en Rusia”, ibidem, p. 178.

²⁰⁹ VALLEJO, César, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Labor (1ª ed.), Lima, 1965, p. 40

²¹⁰ “¿Deberíamos asombrarnos de que muchos intelectuales, al final de un camino agotador y desesperante, se contenten con dar cuenta de los problemas insolubles de la sociedad burguesa desde un punto de vista burgués; de que, al llegar al borde de este abismo, prefieran instalarse cómodamente en este hotel antes que quitarse sus resplandecientes vestidos y atreverse a dar el

importante señalar la independencia de Vallejo, haciendo balance de la situación de la República en España en ese año, al escribir en ese libro críticamente sobre el estado de la política española: “La Revolución se ha, en sustancia, reducido a dos acontecimientos: la caída del Rey y su dictadura militar y el reemplazo de ambos por un Presidente de la República y una dictadura civil. Económica, social y políticamente, la vida española no ha cambiado en nada. Para ser más preciso, sí ha cambiado en algo: la dictadura republicana es más cruel y sanguinaria que la dictadura monárquica”²¹¹.

Opiniones que pudieran enfrentarse a un pensamiento revolucionario marxista, también muestran que Vallejo practicaba un individualismo alejado de consignas, pero definitivamente cumpliendo aquella exigencia que postuló en otro artículo publicado en *Mundial* en 1928, titulado “Literatura proletaria”²¹². En dicho texto, Vallejo expone aquella orden del Soviet que promulgaba la existencia de una literatura proletaria en correspondencia a los cambios llevados a cabo en las distintas vertientes sociales. Esa potencia que debió llevar hasta sus últimas consecuencias, hasta el punto de haber abandonado la esfera de la poesía por una concepción del arte indisolublemente unido a su carácter político²¹³.

salto vitale por encima del abismo? ¿Deberíamos asombrarnos de que este hotel, lujosamente equipado para las cumbres más elevadas de la intelectualidad, tenga por todas partes sus copias más provincianas y menos lujosas en el interior de la intelectualidad y la pequeña burguesía?”, LUKÁCS, György, “Gran Hotel Abismo”, *Ética, Estética y Ontología*, compilación de Antonino Infranca y Manuel Vedda, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2007, pp. 40-41.

²¹¹ VALLEJO, César, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, op. cit., p. 62.

²¹² Sorprende que fueran los textos más implicados políticamente que Vallejo escribía tanto en *Mundial* como en *Variedades* los que condujeron, no sólo al rechazo de los editores, sino a la desaparición de ambas publicaciones, poniendo fin a sus colaboraciones continuas desde París.

²¹³ “Vallejo, en definitiva, se había opuesto en numerosas ocasiones a aceptar ciegamente cualquier tipo de creencia dogmática. Entre otros motivos, porque siempre había defendido, por encima de todo, la primacía de la vida, del hombre, lo que no parecía dispuesto a sacrificar

Vallejo defiende el arte como fenómeno político, considerando que un estado debe inmiscuirse en la creación para poder alcanzar sus objetivos, desde una perspectiva pública. Una cuestión distinta es la que afecta al *status* del autor: “en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política [...] como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas”²¹⁴.

Las traducciones

En otro sentido literario, César Vallejo dedicó su estancia en Madrid a colaborar con varios encargos de traducciones de autores franceses. Como avisa Gonzalo Santonja, las traducciones de *Elevación* de Henri Barbusse y *La calle sin nombre* y *La yegua verde* de Marcel Aymé son diferentes, debido a la distinta cualidad literaria de cada autor²¹⁵. Conviene repetir que la primera novela de Aymé fue publicada en la misma editorial Cénit en la misma colección donde apareció *El tungsteno*. Pero la figura de Henri Barbusse quizá significara para Vallejo algo más, en el sentido de apostar por una literatura que pasara de un compromiso de corte naturalista como en el caso de *El infierno*, donde se narra la estancia en un cuarto de hotel de un poeta contemplador de la

en nombre de ninguna doctrina. Claro que, se desprende de sus textos hasta aquí citados, no entendía el que el marxismo pudiera presentar ese peligro. En todo caso, se debía estar prevenidos contra los pseudomarxistas y los falsos “intelectuales revolucionarios””, CAUDET, Francisco, “César Vallejo y el marxismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 456-57, vol. II, op. cit., pp. 779-801.

²¹⁴ VALLEJO, César, “Literatura proletaria”, *Literatura y arte*, ed. del Mediodía, Buenos Aires, 1966, p. 77.

²¹⁵ SANTONJA, Gonzalo, “César Vallejo, traductor”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. II, op. cit., pp. 1011-1026.

cercanía de amor y muerte, hasta su migración a la Rusia soviética, dedicado a la exaltación de las figuras de Lenin y Stalin.

A pesar de que las traducciones de Vallejo trataran de ofrecer una visión legible y objetiva, alejada de la utilización de modismos, Santonja avisa de que la utilización de ciertos localismos idiomáticos peruanos en el caso de su prosa son minimizados, contrastando su uso en el caso de su poesía²¹⁶. Una simple comprobación que partiera de los cuentos que publicara en ese año bastaría para matizar esta afirmación. Pero, en cualquier caso, queda patente la actitud de Vallejo, quien realmente no creía demasiado en la fuerza de la traducción: “César Vallejo introduce multitud de pequeñas transformaciones: quita y pone nombres; en lugar de traducir literalmente, prefiere a veces palabras con un matiz que acentúa las situaciones; simplifica los tiempos verbales [...]; reordena algunas frases; y en resumen, confiere agilidad e infunde sentido literario auténtico a su versión. Son multitud de pequeños detalles que responden a dos intenciones: fidelidad al original, naturalidad a su trabajo”²¹⁷. Entonces, podemos afirmar que a pesar de los problemas económicos relacionados con la publicación de *Rusia en 1931*, las traducciones servirían de algún modo para lograr una ayuda importante en ese año²¹⁸.

Fuera de Madrid

En Madrid escribiré al inicio de 1932 una carta a Juan Larrea, haciendo balance de su estancia: “Sé que, por ahora, te has instalado para largo tiempo en París. No sé qué decirte, pero al fin y al cabo, me parece que has hecho bien. Madrid es insoportable para vivir aquí. De paso, pasa y hasta es encantador. Pero para hacer algo y para vivir no se

²¹⁶ Ibidem, p. 1017.

²¹⁷ Ibidem, p. 1019.

²¹⁸ MENESES, “El Madrid de Vallejo”, op. cit., 1049.

vive ni se hace nada. Tú lo sabes mejor que yo. En cuanto a la política, he ido por el propio peso de las cosas y no ha estado en mi mano evitarlo. Tú me comprendes, Juan. Se vive y la vida se le entra a uno en forma que, casi siempre, se toma de sorpresa. Sin embargo, pienso que la política no ha matado totalmente lo que yo era antes. He cambiado seguramente, pero soy quizás el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro”²¹⁹.

Esa necesidad personal puede estar también identificada con esta idea central de nuestro texto que pone de manifiesto el abandono de Vallejo, no de la poesía, sino de su publicación. Las razones para este abandono cabe identificarlas con una pretensión vallejiana que tratara de buscar una calidad literaria ajena a la profusión. No en vano, César Vallejo ha dedicado un año a escribir y terminar varios libros políticos y divulgadores del pensamiento y la política marxista, ha colaborado brevemente con dos cuentos, ha escrito y publicado una novela y ha realizado varias traducciones de libros publicados en un entorno literario proclive a la novela proletaria. Entonces, como sugiere Georgette Vallejo, no es que no siguiera escribiendo poemas, sino que este abandono de Vallejo no está simplemente relacionado con la política, sino que deben existir otras razones literarias para esta notable crisis. El carácter destructor e introvertido de su literatura es obra de escritura, un combate consigo mismo, contra el pensamiento y con el lenguaje español.

Rápidamente, César Vallejo saldría hacia París en febrero de 1932 y no volvería a Madrid hasta 1937, en una breve visita de veinticuatro horas como escala hacia Valencia donde representaría al gobierno de Perú en la reunión de los escritores antifascistas. Serán los tiempos de guerra civil donde volviera a imprimir su único libro

²¹⁹ ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, “Carta de César Vallejo a Juan Larrea”, *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*, Juan Mejía Baca, Lima, 1965, p. 207.

poético después de *Trilce, España, aparta de mí este cáliz*, donde se dice en resumen definitorio, lo que significa apostar por una verdadera consideración de la escritura como lucha: "... mata y escribe".

Una escritura de combate

El abandono de una poesía relacionada con lo religioso, lo divino o Dios en Vallejo fue uno de los aspectos fundamentales que sostuvo la parte más importante de los libros poéticos publicados en vida, realizada en su primera juventud. Si bien podría relacionarse su posición existencial con aquel que fuera abandonado por Dios, no debería extrañar el contraste de su paso político en los escritos que publicó en Madrid durante su estancia madrileña en 1931. Pero resulta que esa relación de Vallejo con lo divino es fundamental para comprender su literatura porque precisamente ese aparente ateísmo propio de aquel que se ha separado de lo divino a través del rechazo es lo que va a cimentar su profundización en los aspectos más políticos de su peculiar marxismo.

Podría relacionarse su transformación con la situación de Walter Benjamin, al tratar de aunar un pensamiento de izquierdas con cierto misticismo judío en una expulsión social que le llevaría a mostrar de una manera heterodoxa la situación crítica de la primera mitad del siglo XX. A pesar de que durante los años 30 se hicieran patentes en Europa las consecuencias derivadas de la crisis económica propia de un periodo de entreguerras, acuciada por la situación económica mundial, el abandono de los presupuestos más literarios por la acción política llevó a Vallejo a realizar una incursión práctica en la política de la literatura que hemos querido identificar como una *escritura de combate*. En primer lugar, luchando con sus propios fantasmas literarios, encarnables en la figura del repudiado.

Esa es también la muerte de lo divino que ha caracterizado cierto nihilismo durante el siglo XX. En ese sentido, fue Rafael Gutiérrez Girardot quien señaló con claridad la posición de César Vallejo ante el vaciamiento de los ideales provocados por la muerte de un Dios intelectual y sentimental, heredado de los presupuestos románticos de Jean Paul, Hölderlin o Nietzsche²²⁰. La cuestión imperiosa que plantea la escritura de César Vallejo durante su estancia madrileña a lo largo del año 1931 en Madrid es también un argumento que propicie una nueva lectura del desmantelamiento al cual sometió, no sólo a su propia escritura, sino a la literatura realizada en el idioma español.

Coda

Podemos considerar que la distancia de Vallejo con el lenguaje sea una manera de cancelación relacionada con su modo de comprender la memoria. Es la cancelación de un periodo importante de su producción literaria en Madrid. Si algún punto ha de señalarse en el año de 1931, será la culminación de otro deseo vital, el establecimiento de nuevos espacios de escritura a partir de una acción idealista y política. En estos libros, escritos con avidez en Madrid, se podría objetar que el abandono de una literatura autónoma termina. También es cierto que podemos apreciar el intento de Vallejo por perseguir nuevos modos de acción con la escritura, una posición clave para transformar y posponer una utopía. Si Vallejo es un escritor cuya obra muestra con precisión la herida del pensamiento ante los hechos que le ocurrieron en vida,

²²⁰ “La libertad que ahora experimenta Vallejo [se refiere a *Trilce*], la que le causa el terror y la que pone sobre su frente la fuerza imperativa de heroicidad es la libertad del hombre tras la muerte de Dios, la libertad del que vive en el “mundo al revés”, la del desamparado que inaugura el “paraíso de la tristeza”, para decirlo con Rimbaud”, GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “La muerte de Dios”, *Aproximaciones a César Vallejo I*, Las Américas, Nueva York, 1971, pp. 335-350. Vid. “Benjamin y Vallejo”, en *César Vallejo y la muerte de Dios*, Panamericana Editorial, 2002, Bogotá.

probablemente el marco de la ciudad de Madrid, en fecha tan importante para la política nacional y para los hechos económicos y críticos que desde 1929 convulsionaron el mundo capitalista internacional, muestran que la creación literaria está en el mismo centro de un pensamiento consciente de su caducidad.

¿Qué lugar ocupaba esta escritura de combate en detrimento de una posición literaria menos involucrada en aspectos políticos, a pesar de la larga y pesada losa con la cual Vallejo vendrá a transformar la poesía hispanoamericana? Ese vacío constante en torno a su escritura fue la vindicación de una literatura de verdad. No queremos decir que no careciera de interés esta dedicación vallejana a temas sociales o políticos. Precisamente en esa correspondencia como viaje realista hacia la utopía, crea ciertos márgenes ante los sucesos que vendrían a transformar la realidad de una España periclitada.

Es cierto que Vallejo era lo suficientemente extraño como para ser considerado un escritor brillante. Ser capaz de publicar uno de los libros más vendidos en ese año en España, sería suficiente para valorar su capacidad. Sin ser del todo clarividente, cargado por ese ritmo utópico que pronto vendría a derruirse, aparece otro Vallejo, con otra manera de mostrar que su función pública era mostrar ideas nada probables. Entonces, el vagabundaje de Vallejo por las calles de Madrid, ha de significar, de algún que otro modo, una cristalización de sus ideas políticas. ¿Qué capacidad posee un poeta en 1931 para postergar infinitamente su literatura? ¿Qué espacio de cansancio ante una obra que no era aún comprendida? Vallejo afirmaría que no tenía ni pasado ni futuro y tanta labor de escritura debía obedecer a unívocas consignas del presente. Optar por una variación del pensamiento cuyo vórtice estaba en una acción individual, independiente, autónoma e invisible.

Es probable también que una distancia sin compañía, la adhesión diferente, la provechosa escritura ante sí mismo, invocaran un fantasma caminando por las calles madrileñas que, si bien poco apreciadas por una sensibilidad que buscaba en otro mundo, darían paso a una parte relevante de su obra, siendo uno más. Madrid no aparece en sus mapas, ni siquiera es apenas nombrada. Pero aquí encontraría su extranjería más propia, como poeta, intelectual, escritor: un auténtico personaje carente de decorado o atributos. Una extranjería configurada en esa dislocación vallejana que condujera la escritura, su literatura, hacia lugares de oculto abandono.

BIBLIOGRAFÍA

BOLÍVAR, años I-II, nº 14, extraordinario, Madrid, diciembre de 1930-enero 1931, ed. facsímil, Cámara de Comercio y Producción Venezolano-española, Caracas, Venezuela, 1971.

ASTRANA MARTÍN, Luis, “Crítica literaria. Los nuevos vates de allá”, *El Imparcial*, Madrid, 20 septiembre 1925, p. 5.

CAUDET, Francisco, “César Vallejo y el marxismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 456-57, vol. II, Madrid, pp. 779-801.

DE MARTOS, Ballesteros, “Rusia en 1931”, *El Sol*, 29 julio 1931, Madrid, p. 2.

DÍAZ HERNÁNDEZ, J., “Libros nuevos”, *Crisol*, Madrid, 11 abril 1931. p. 13.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, “Carta de César Vallejo a Juan Larrea”, *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*, Juan Mejía Baca, Lima (Perú), 1965, p. 207.

FUENTES, Víctor, “La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 454-55, Madrid, 1988, pp. 401-413.

GONZÁLEZ-RUANO, César, “El poeta César Vallejo, en Madrid”, *Heraldo de Madrid*, 27 enero 1931.

GULLÓN, Ricardo, “Imagen lejana de César Vallejo”, *ABC*, Madrid, 11 abril 1985, p. 3.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “La muerte de Dios”, *Aproximaciones a César Vallejo I*, Las Américas, Nueva York, 1971, pp. 335-350.

- “Benjamin y Vallejo”, en *César Vallejo y la muerte de Dios*, Panamericana Editorial, 2002, Bogotá.

LÓPEZ ALONSO, Fernando José, “El arte y la revolución: una lectura de *El tungsteno*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 456-457, Madrid, pp. 415-422.

MENESES, Carlos, “El Madrid de Vallejo”, *Homenaje a César Vallejo*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 456-457, Madrid, pp. 1037- 1055.

MONGUIÓ, Luis, “Madrid. Activismo político-literario”, *César Vallejo. Vida y obra*, Perú Nuevo, Lima, 1952, pp. 69-74.

MORE, Ernesto, *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*, 1968, Librería Bendezu, Lima (Perú), pp. 85-86.

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “El Madrid de Vallejo”, *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 22, ed. Complutense, Madrid, 1993.

PANERO TORRADO, Leopoldo, “Rusia y la imparcialidad. En torno a un libro de César Vallejo”, *El Sol*, 29 septiembre 1931, Madrid, p. 2.

SANTONJA, Gonzalo, “César Vallejo, traductor”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 456-457, Madrid, pp. 1011- 1020.

VALLEJO, César, “Un reportaje en Rusia”, *Bolívar*, Madrid, 1 febrero 1930, pp. 15-16.

- “Un reportaje en Rusia II. Historia de un militante bolchevique”, *Bolívar*, Madrid, 15 febrero 1930, p. 15.
- “Un reportaje en Rusia III. Revelación de Moscú”, *Bolívar*, Madrid, 15 marzo 1930, p. 7.

- “Un reportaje en Rusia IV. Tres ciudades en una sola”, *Bolívar*, Madrid, 1 abril 1930, p. 13.
- “Un reportaje en Rusia V. Sectores sociales del Soviet”, *Bolívar*, Madrid, 15 abril 1930, p. 5.
- “Un reportaje en Rusia VI. Vladimiro Maiakovsky“, *Bolívar*, Madrid, 1 mayo 1930, p. 7.
- “Un reportaje en Rusia VII. Los trabajos y los placeres”, *Bolívar*, Madrid, 15 mayo 1930, p. 7.
- “Un reportaje en Rusia VIII. Filiación del bolchevique”, *Bolívar*, Madrid, 1 junio 1930, p. 14.
- “Un reportaje en Rusia IX. Acerca de un panfleto contra el soviét”, *Bolívar*, Madrid, 1 julio 1930, pp. 5-6.
- “Un reportaje en Rusia X. Moscú en el porvenir” *Bolívar*, Madrid, 15 julio 1930, p. 7.
- “Una crónica incaica”, *La Voz*, 22 mayo 1931, Madrid, p. 7.
- “La danza del Situa”, *La Voz*, 17 junio 1931, Madrid, p. 7.
- *El tungsteno*, Editorial Cénit, Madrid, 1931.
- *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, Editorial Ulises, Madrid, 1931.
- *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, Editorial Labor, Lima, 1965.
- *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, Editorial Labor, Lima, 1965.
- *Literatura y arte*, ed. del Mediodía, Buenos Aires, 1966.
- *Cuentos completos*, Losada, estudio Guillermo García, Oviedo, 2009.

GONZÁLEZ-RUANO, “Entrevista a César Vallejo”, *El Heraldo de Madrid*, 27 enero 1931.

Alguna vez escribiré un libro titulado “Jefe de andenes”, para acusar recibo de todos los grandes, pequeños y medianos hombres que vienen a “l’Spagne”. En estos días, dos poetas: después de Vicente Huidobro, que quedó reseñado en nuestro HERALDO, César Vallejo, peruano de raza pasado por París.

Tenía viva curiosidad por conocer a este César Vallejo.”Ciap” ha lanzado hace poco una reedición de “Trilce”, su libro de poemas, que ya era famoso en los nuevos decamerones. Y he aquí que se produce el milagro kilométrico, porque el viaje de un poeta siempre tiene mucho de milagro y lo anuncian en las ciudades los cambios de temperatura, por consonancia con la literatura. ¡Conmovedor!

Ha llegado el indefinible Vallejo. Yo recuerdo unas palabras del nuevo libertador de América, Carlos Mariategui, que nos explicaba cómo el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo y todos los “ismos” son elementos anteriores en él, dentro del panorama de su sueño; elementos, en suma, que no permiten tampoco catalogarle en ninguna escuela. Así lo creo yo también. Asombra su autoctonismo y los lejanísimos mares, las remotas palabras que le sirven a este hombre desinteresado de partidos políticoliterarios para construir su poema con el mismo sentido personal y directo que las flores producen su olor. César Vallejo aprisiona en “Trilce” la precisión como principal elemento poético. Sus versos me dieron, cuando le conocí, la impresión de una angustia sin la cual no

concibo al verdadero poeta. Su desgarramiento por lograr la verdad –su verdad– me pareció terrible.

A otra cosa y otra cosa: la gracia de su cultura. Desde la primera poesía comprendí que no era el montañés peruano que me querían presentar algunos, creyendo favorecerle con la simulación de un poeta adánico, cazado en lazo de auroras en las serranías donde él comía coles, ignorando que sus zapatos eran de charol. No, no. ¡No! Yo veía en él las conchas de la experiencia, la cultura del sufrimiento, la fosfatina poética convertida en la mermelada del hombre de los grandes hoteles de la tierra, que sabe que la Luna no tiene nada que ver con la Luna de Montparnasse. Un hombre, en fin, que sabía pelar la naranja de sus versos sin poner los dedos en ella.

He aquí que ahora, traído por el gran Pablo Abril de Vivero, el fundador de *Bolívar*, el excelente escritor, a cuya labor americana en España se debe mucho más de lo que se aprecia, que tengo frente a mí a César Vallejo. ¿Cómo es César Vallejo?

Duros y picudos soles le han acuchillado el rostro hasta dejarlo así: finalmente racial, como el de un caballerito criollo del Virreynato, que con espuelas de plata fuera capaz de hacer correr el caballo de Juanita y espantarlo en Rívoli. Mazos de pensamiento sacaron su frente y hundieron sus ojos, a los que la noche daba él “kool” de quienes suspiran más hacia dentro que los demás. Este hombre muy moreno, con nariz de boxeador y gomina en el pelo, cuya risa tortura en cicatrices el rostro, habla con la misma precisión que escribe, y no os espantará demasiado si os juro que en el café se quita el abrigo y lo duerme en la percha.

- César Vallejo ¿a qué viene usted?
- Pues a tomar café.
- ¿Cómo empezó a tomar café en su vida?
- Publiqué mi primer libro en Lima. Una recopilación de poemas: “Heraldos negros”. Fue el año 1918.
- ¿Qué cosas interesantes sucedían en Lima en ese año?
- No sé... Yo publicaba mi libro...; por aquí se terminaba la guerra... No sé...
- ¿Qué tipo de poesía hizo usted en sus ”Heraldos negros”?
- Podría llamarse poesía modernista. Encajaban, sí, en un modernismo español, en un sentido tradicional con lógicas incrustaciones de americanismos.
- ¿Recuerda, usted...?

Es abril quien la recuerda:

“Qué estará haciendo ahora mi andina y dulce Rita

de junco y capulí,

ahora que me asfixia Bizancio y que se agita

la sangre como flojo coñac dentro de mí?”

Lo ha recitado César Vallejo mal, muy mal; pero no tan mal que yo no aprecie las excelencias de esta estrofa, que revela -y más si se la mira con el sentido histórico de su fecha- un auténtico fino poeta. En ella veo, por de pronto...

- Veo por de pronto, amigo Vallejo, algo importantísimo en un poeta y sin cuya condición no me interesan ni los poetas, ni los prosistas, ni las locomotoras; la precisa adjetivación: “flojo coñac”.

La precisión –dice Vallejo- me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!...

- En “Trilce” por ejemplo, ¿puede citarme algún verso así?

Vallejo busca en su libro que yo he traído al café, y elige lo siguiente:

“La creada voz rebélase y no quiere

ser malla, ni amor.

Los novios sean novios en eternidad,

pues no deis 1 que resonará al infinito

y no deís 0, que callará tanto

hasta despertar y poner de pie al 1”

- Muy bien ¿Quiere usted decirme por qué se llama su libro “Trilce”?
- ¿Qué quiere decir “Trilce”?
- ¡Ah!... Pues “Trilce”, no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé; “Trilce”.
¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: “Trilce”.

- ¿Cuándo llega usted a Europa, a París, Vallejo?
- En 1923, con “Trilce” publicado el año anterior.
- ¿Usted no conocía a los modernos poetas franceses?
- Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había alguna curiosidad; pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas.
- ¿Cómo pudo hacer ese libro entonces, ese libro que, incluso como poesía verbalista, pregonaba conocimientos de toda clase?
- Me dí en el sin salto desde “Los heraldos negros”. Conocía bien los clásicos castellanos... Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión.
- ¿Qué gente conocía usted en París?
- Poca. Desde luego no busqué escritores. Después encontré a un chileno, Vicente Huidobro, y a un español, Juan Larrea.

(Séame aquí permitido recordar a Juan Larrea, poco o nada conocido de nadie. Gran poeta nuevo. Le conocí en el Archivo Histórico Nacional, donde era archivero. Un día se despidió, abandonó la carrera y dijo que iba a hacer poesía pura a París. Dos o tres años. Se fue de París, diciendo que se iba a hacer poesía pura, y se metió en un pueblo peruano, donde, naturalmente, no se le había perdido nada. Dos años de soledad, de aislamiento. Nunca quiso publicar sus versos. Un día se cansará definitivamente, y diciendo que se va a hacer poesía pura, llegará a Limbo de los buenos poetas, donde ángeles desplumados tocan violines de sueño. ¡Gran Larrea!)

- Para terminar, amigo Vallejo, ¿obras inéditas?
- Un drama escénico: “Mampar”. Un nuevo libro de poesía.

- ¿Qué título?
- Pues... “Instituto Central del Trabajo”.

VALLEJO, César, “Una crónica incaica”, *La Voz*, 22 mayo 1931.

[Como señala Antonio Merino en *Narrativa Completa* (Akal, 1996, pp. 83-86), César Vallejo acostumbraba a reescribir sus textos. Aquí optamos por presentar los dos cuentos siguientes en el estado en el cual aparecieron publicados en el periódico]

Un día, durante las fiestas del “huaraco”, realizábase en la Intipampa una de las postreras ceremonias para armar caballeros a ochocientos jóvenes del Imperio cuya preparación militar había terminado. En torno del Inca veíase rebullir a centenares de nobles. Allí estaba el magistrado de gesto tranquilo, donde latía el signo de la justicia; el “amauta” severo y pensativo, cruzada la amplia túnica verde a uno de los hombros; el general, de recta mirada, con su penacho septicolor y sus sandalias de plata, que conocieran fragosas y occiduas regiones; los tristes “arabicus” de azules vestiduras, con hilados de áloe en forma de rutinantes insectos del Norte; el ermitaño taciturno, venido de las “paccarinas” lejanas; los “rumay-pachaccas”, aún tostado el rostro por el reciente viaje desde el turbulento Pongoa o desde el lago Titiccaca, a cuyas orillas crecen los maíces del Inti, de granos milagrosos... Tenía el Inca a su derecha al Supremo Villac, vestido de blanca lana esquildada a las alpacas del Hatum.

Las “calli-sapas” que debían tomar parte en las épicas pruebas de la Intipampa aparecieron ataviadas con los lujosos trajes correspondientes a su

estirpe, y portaban primorosas jarras de vidriada greda llenas de la chicha litúrgica. Venían por el lado de la ciudad, escoltadas de una centuria de infantes, cuyas picas y arcos chispeaban bajo el sol.

La muchedumbre lanzó un aullido de alegría que tardó largo tiempo en apagarse. Una anciana lloraba, sosteniendo en brazos un haz de frescas siemprevivas. Y una joven decía entre lágrimas:

- Anoche, cuando los donceles dormían al pie de las murallas de Saccsahuaman, una mala serpiente le ha herido!...

La joven extrajo de entre sus senos una garra de jaguar labrada y pulida en forma de medialuna, la puso en la palma de la mano y la llevó con gran unción a los labios, descubriéndose.

La fila de paladines se aproximaba en la justa de carrera. Cuando sus trajes amarillos empezaron a ser distinguidos a distancia, los “calli-sapas” cantaron. A una voz cantaban un aria antigua, en cuya melodía el amor y la gloria vibraban dulcemente. Cantaban por las sombras de los héroes antiguos, por los dólmenes inmóviles de Accora, por las momias que, en flexión agazapada de aves nocturnas, meditan en las hornacinas sagradas y en los sillares de pórfido de las chulpas silenciosas. Cantaban por las batallas ganadas y por los huesos sembrados en las rutas sin fin de las conquistas. Algunas princesas elevaban su voz a gran altura. Otras se estremecían al compás del canto heroico, con sus hombros erectos, sus gargantas redondas y sus vientres cerrados y nuevos, de forma de corazón, donde estaba enarbolado el gran telón que da a la eternidad. Pero quienes dejaban de cantar un momento y sus lenguas

eran entonces fáciles para aquellos silencios, en tanto las bocas de sus vasos alegóricos aparecían abiertas en un rictus de tácita revelación.

Cuando cesó el canto y su eco resonaba aún en las cuencas de las jarras, los jóvenes y las mozas del pueblo inclinaron el rostro.

El Inca armó caballeros a los vencedores a los sones triunfantes del “hailli” coreado por el pueblo. Los héroes calzaron las ojotas de lana, ciñendo el “huara” en señal de virilidad, y las madres coronaron sus sienes de verdes siemprevivas.

VALLEJO, César, “La danza del Situa”, *La Voz*, 17 junio 1931.

En la mañana de aquel día del Situa, en contra de los cálculos astronómicos registrados en el “Kalasasaya”, el aire se enrareció de repente y todo quedó oscuro, como si la noche cayese. El “yllapa” cruzó el espacio y siguió un horrísono sacudimiento de tierra. Cayeron algunos muros y techumbres. Un anciano quedó muerto en medio de la calle. Lloraban las madres, y en sus brazos gemían los niños, arañando los senos maternos. Muchas esposas dieron a luz violentamente criaturas dormidas para siempre. En el Hurin-Cuzco salió una doncella enloquecida y se arrojó al río Huatanay.

El terror de los quechuas no tuvo límites. Salían todos de sus viviendas a las plazas ululando de miedo y clamando el “yllapa” para que cesase en su cólera. La ciudad se conmovió en un inmenso espasmo de pavor. Hombres y mujeres, niños y ancianos, la comunidad entera estuvo reunida en la plaza de la Alegría, delante del

“Coricancha”. Los sacerdotes, con las caras afiladas por el terror y los “amautas” llenos de majestad, predicaron la calma. Un “Villac”, dijo tocado de visiones:

- El “yllapa” está enfadado. Es a causa de no haberse llevado a cabo la conquista de los tucumanes. Así lo dice el oráculo. Dejad vuestros hogares, y luego de ahuyentar el mal de las sementeras volved aquí a escuchar el vaticinio de la danza del “Situa”.

A los campos salió la muchedumbre. Entre ella iban algunos alcos asustados husmeando las rocas y las herbosas sendas, rascando el suelo y aullando lastimeramente. Iba cada “piruc” a la cabeza de los suyos, y toda la multitud oraba y gemía. Unos, para aplacar la cólera del “yllapa”, dejaban en los montículos y otras elevaciones taleguitas de coca y granos de maíz. Otros bebían un trago de los arroyos o arrojaban unas gotas de chicha, dando papiroles al aire. Cuando arrojaron a los trajes, los golpearon, dando voces de alerta y apostrofando al mal para que se alejara.

De retorno a la ciudad sagrada sobrevino la calma. Agolpados a las puertas del “Coricancha” esperaron oír de la boca de los adivinos las palabras del porvenir, halladas en los pies de “Kusikáyar”.

La “oclla” salió, rodeada de los sacerdotes y revestida de una túnica fina y transparente. Su corta cabellera estaba suelta, y no llevaba brazalete, vincha ni otro adorno, fuera de sus largos pendientes de princesa.

El Inca estaba allí, allí bajo su solio de oro, rodeado de la corte. Un silencio profundo se hizo. La muchedumbre inclinó la frente. Entonces se alzó la música sagrada, lenta y a grandes jirones, y la “oclla” tuvo un acceso de exaltación. Se entonó el “ytu” litúrgico, y las plantas de “Kusikáyar” se estremecieron en el aire. Hablaron entonces los sacerdotes a la multitud:

- El “yllapa” cesará en su enojo. La conquista de los tucumanes se llevará a cabo. Mañana partirá la primera expedición compuesta de quinientos honderos. Los muertos del año serán pocos. Podéis retiraros a vuestras viviendas. Orad siempre, y que los holocaustos den sus frutos...

Oídas las palabras halagüeñas, la muchedumbre se dispersó. Algunos grupos se encaminaron a los templos y a las huacas y ofrecieron a “Viracocha”, en acción de gracias, objetos de plata y cobre, piedrecillas pintadas, puñados de piedra, huesos de cuyes y chuno de papa. Otros llevaron aromas y hojas de coca, que hicieron arder al pie de las pilastras sagradas.

DE MARTOS, Ballesteros “Rusia en 1931”, *El Sol*, 29 julio 1931.

Otro libro sobre los Soviets, la pesadilla de muchos y la ilusión ingenua de otros tantos. Una exégesis apasionada, fervorosa, que es mucho más convincente, eso sí, que todas las diatribas que pudieran hacerse.

César Vallejo, el poeta peruano que adquirió un rápido renombre en su país, se ha sentido también atraído por el espejo ustorio de Moscou y allí ha quemado su espíritu. Y regresa de la nueva Meca social con el evangelio comunista, de igual forma que esos impertérritos vendedores de Biblias que recorren el mundo ofreciendo al distraído transeúnte su inmortal mercancía.

Su “Rusia en 1931” no nos trae ninguna novedad, fuera del ardor catequizante y polémico de la prosa, constantemente resentida por la sintaxis francesa. Lo que nos aporta el libro es la ratificación autorizada de una verdad

que en vano se ha querido desfigurar y de una certeza que inútilmente se pretende encubrir.

La verdad es que al cabo de trece años de la sedicente dictadura del proletariado, no sólo no hay comunismo, sino que el proceso de socialización está todavía en los comienzos en casi todos sus aspectos. Y la certeza es que todas las reformas básicas que han transformado en proletaria a la antigua Rusia imperial pudieron implantarse sin necesidad alguna de esa dictadura del proletariado que tantas vidas inmoló.

Para la libertad de conciencia, para la escuela única, para la asistencia social en todos sus grados y formas, para la supresión de la herencia y la igualdad ante el derecho y la justicia, y para la progresiva transformación de la propiedad privada en propiedad colectiva, no es menester apelar al terror ni renegar de la democracia. Porque, en fin de cuentas, lo que enumeramos es lo único positivo e inmutable logrado en Rusia hasta 1931.

PANERO TORRADO, Leopoldo, “Rusia y la imparcialidad. En torno a un libro de César Vallejo”, *El Sol*, 29 septiembre 1931, p. 2.

Hay sin duda diversos modos de acercarse a la vida, de verla y de contarla. Tantos desde luego como almas rocen su entraña palpitante. Es decir, merced a un trance íntimo que reverbera el panorama en torno traslucido por su mirada personal. Precisamente ahí radica la fontana de lo literario. Porque hacer literatura no es al fin y al cabo sino plantearse líricamente el mundo.

Pero encararse con el universo y dejar fluir la emoción frente a lo vivo requiere serias virtudes en el contemplador. De muy singular manera cuando pretende que por su palabra se transparente virgen la realidad.

Por eso, al refractarse el horizonte en el alma las irradiaciones tengan luz de verdad, para que al choque de miradas la vibración que se produzca sea pura y para que en el paisaje rebrote en el ser que lo contempla con su esencial latido, se precisa en el que mira un tono vital parejo al de la humanidad entre que anda: una sensibilidad afín e igual ambiente íntimo. De lo contrario, corre su espíritu gran peligro de ineptitud para recibir lo exterior. Y amenaza con despedazar su esencia al devolverlo trasverberado.

Hay que tener en cuenta lo dicho cuando se planten cara a nosotros hechos o temperamentos sociales divorciados de nuestra manera de vida. Ya que frente al egregio emerger de una nueva sensibilidad humana no cabe a los hombres de temple dispar aproximarse al fenómeno con un corazón literario.

Ese talento ha sucedido con más o menos fuerza a cuantos han rozado los ojos por la superficie estremecida de Rusia. Ellos nos devuelven el gran hecho eslavo tamizándolo por su sangre y por los pulsos. Y así, las más vivaces convulsiones, los acontecimientos de mayor patética y los instantes de realidad más fuerte pasan ante nosotros como desconectados de todo proceso histórico, como brutalmente producidos por un impulso estéril que desangra a borbotones las arterias de un pueblo. O bien parece que oscila delante de sus mayores alegrías revolucionarias un vapor que las envaguece, lo mismo que se apagan las luces amarillas de las costas al hundirse temblorosas en el agua. Por la lejanía se

ve un mundo de impalpable niebla, entumecido; una cernida luz brumosa que sepulta bajo su blanquecino silencio a la estepa.

Hay veces, cuando la versión quiere ser más desnuda y acre, en que nos sale a la faz un paisaje sórdido, convulso y dislocado, como un pueblo con el alma rota. Es decir, con la historia rota. Porque la historia no es sino la estela de almas pasadas que va quedando entre las brisas flotando hasta que las recoge con su mano el hombre. O lo que es igual: la historia en el momento de producirse, en el instante en que se respira por los pechos humanos a todo pulmón, no es sino el soplo que dilata los espíritus contemporáneos, el aire colectivo de aquella edad. Y el aire que se agita hoy, desperezándose en luz viva, sobre las plateadas llanuras de Moscovia, y que silba frío alrededor de las cúpulas del Kremlin, está como vivificado y urgentemente renacido, como henchido de virginales proyectos de vitalidad. Por eso no cabe presentar a Rusia con el ánima partida; más bien con ella pletórica excesivamente; desbordada y restallada, pero entera y verdadera. Máxime cuando cualquiera puede ver con los ojos de la cara que el Estado socialista está fabricando historia, mientras el Estado burgués la está consumiendo. Es decir, uno mira hacia adelante y clava sus ojos en el futuro, horizonte siempre en albor. Otro ha de tornar el rostro, contemplando un paisaje desvaído, triste y exhausto.

Lo demás, las versiones distintas y nada firmes de la revolución proletaria, es consecuencia natural de la ineptitud que padecen las pupilas burguesas para asomarse al espectáculo bolchevique. Y no por radical incapacidad, sino porque en vez de manipular métodos objetivos o impersonales nos dan del hecho ruso una interpretación íntima, cribada por sus instintos, y por tanto, parcial. Y es parcial no por mala fe, en el concepto corriente y moliente

del término –mala fe personal de individuo a individuo-, sino, aun en los de conciencia más clara y mejor dispuesta, por mala fe colectiva, quizá subconsciente e invisible para ellos mismos, pero a la postre animadversión latente de grupo humano a grupo humano, de clase a clase.

La imparcialidad sentimental no es sino la forma más monstruosa de parcialidad. Ser imparcial, en concepto burgués, significa estrictamente atenerse a su peculiar manera de contemplar el mundo y de sentirlo. Responde a su instinto de vitalidad, a su “estar en la vida”. Es decir, significa percibir lo humano desde una sola de sus partes.

El proletario, en cambio, menos susceptible a la emoción, suele tener del orbe una perspectiva puramente económica; su visión puede palparse con las manos y encontrarse en permanente escorzo sobre la realidad. Lo que le presta una eficacia de contorno frío, pero de médula energética y fuerte.

En este ocaso de la imparcialidad marca un punto de partida hispánico el libro de César Vallejo “Rusia en 1931”. Es Vallejo quizá el primer escritor de palabra española que se acerca a Moscou desdeñando la imparcialidad. O lo que es igual: desdeñando la interpretación sentimental de una revolución proletaria. Ello le permite mostrarnos el proceso vivo de Rusia, encajándolo fuertemente en la historia, poniendo ante los ojos los fenómenos de la revolución obrera como conectados por una misma savia profunda. Su ademán sencillo, objetivo y antisentimental frente a la vida soviética le hace percibir por pura razón la historia que fluye bajo sus plantas. Por pura razón, que es pura idea: *razón histórica= idea de libertad*. Y la idea, que es la razón mientras se cristaliza un

momento, no es alegre ni triste, sino idea; un perpetuo combate por la verdad y no por la emoción.

Se trata, pues, de un libro veraz. Porque no hay que confundir la veracidad con la imparcialidad. Lo verdadero no admite partes, parcialidades. La razón no tolera la existencia la coexistencia- de dos realidades dispares; no tolera que burgueses y proletarios tengan razón a la vez. Por eso es éste un libro verdadero sin ser un libro imparcial. Mientras lo leemos, todo él se mueve entre las manos como un paisaje que apresuran los trenes, que trepida y palpita. Sin escamotear los escarpes y las hoyadas, pero proyectando el amanecer sobre las lomas de la lejanía. Es, por consiguiente, un libro en movimiento –“un criterio en movimiento”-: el puro desarrollo dialéctico de la estepa”.

BIBLIOGRAFÍA

CÉSAR VALLEJO

VALLEJO, César, *Artículos y crónicas completos I*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jorge Puccinelli, Lima, 2002.

- *Correspondencia completa*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jesús Cabel, Lima, 2002.
- *Cuentos completos*, estudio preliminar Guillermo García, Losada, Oviedo, 2009 (1ª ed. 1949)
- *El Romanticismo en la poesía castellana*, Juan Mejía Baca & PL Villanueva Editores, Lima, 1954.
 - Fundamentos, Madrid, 1984
 - Editorial Eneida, Madrid, 2009.
- *Epistolario general*, Pre-Textos, Valencia, 1982.
- “La responsabilidad del escritor”, *El Mono Azul*, nº 4, Madrid, 1939.
- *Literatura y arte*, Mediodía, Buenos Aires, 1966.
- *Los heraldos negros*, (1ª ed.) Talleres de la Penitenciaría, Lima, 1919.
- *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Tres Cantos, Madrid, 1996.
- *Obra poética completa*, intr. Américo Ferrari, Alianza Tres, Madrid, 1982 (1º ed. Mosca Azul editores, Perú, Lima, 1974)
- *Obra poética completa*, edición crítica, coord., Américo Ferrari, UNESCO, 1988.
- *Obras completas, t. I, Los heraldos negros, Trilce*, Laia, Barcelona, 1976.
- *Obras completas, t. III, Poemas en prosa, Contra el secreto profesional, Apuntes biográficos* (Georgette Vallejo), Laia, Barcelona, 1976.
- *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2005.
- *Trilce*, (1ª ed.) Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922.
 - Compañía Iberoamericana de Ediciones, , prólogo José Bergamín, Gerardo Diego, Madrid, 1930.
 - Edición de Julio Ortega, Cátedra, Madrid, 1991.

SOBRE CÉSAR VALLEJO

ABRIL, Xavier, *César Vallejo o la teoría poética*, Taurus, 1962, Madrid.

- *Dos estudios, I. Vallejo y Mallarmé (La estética de Trilce y Una jugada de dados jamás abolirá el azar), II. Vigencia de Vallejo*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1960.

- “Sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo”, *Política*, Caracas, nº 11, julio 1960, en *Mi encuentro con César Vallejo*, pp. 161-172.
- Eguren, *el Oscuro (El Simbolismo en América)*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1970.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique, *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1974.

- *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1985.

BASADRE, Jorge, “Elogio y elegía de José María Eguren”, *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*, casa editora La Opinión Peruana, Lima, 1928

CARRASCO, Lawrence, *Las ideas estéticas de César Vallejo. Estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937*, Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, Lima, 2005.

CÉSAR VALLEJO 1892-1938, exposición por el cincuentenario de la muerte del poeta, Biblioteca Nacional, Madrid, 1988, comisariada por Julio Vález.

CÉSAR VALLEJO 1938-1988. *Exposición-homenaje en el cincuentenario de su muerte*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 15 abril 1988.

CÉSAR VALLEJO, *Cien años de ser 1892-1992*, Salamanca, 1992.

COYNÉ, André, *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

- *Medio siglo con Vallejo*, ed. Miguel Ángel Rodríguez Rea, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999

ESCOBAR, Alberto, *Cómo leer a Vallejo*, ed. PL Villanueva Editor, Lima, 1973.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*, Lima, 1965.

FERRARI, Américo, *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila, Caracas, 1972.

FLÓ, Juan, HART, Stephen, *César Vallejo: autógrafos olvidados*, ed. facsímil, 52 manuscritos, Thames/Pontificia Universidad Católica del Perú, Londres, 2003.

FRANCO, Jean, *César Vallejo, La dialéctica de la poesía y el silencio*, Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 415 páginas.

GRANADOS, Pedro, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2004.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *César Vallejo y la muerte de Dios*, Panamericana Editorial, 2002, Bogotá.

- “La obra narrativa de César Vallejo”, *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 28, Universidad Complutense, Madrid, 1999,
- “La muerte de Dios”, *Aproximaciones a César Vallejo*, tomo I, Las Américas, Nueva York, 1971, pp. 335-350.

HART, Stephen, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books, Londres, 1987

HIGGINS, James, “La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº9, Toulouse, 1967, pp. 47-58.

JACOME, Gustavo Alfredo, *Estudios estilísticos en la poesía de César Vallejo*, ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1988.

LARREA, Juan, *César Vallejo y el Surrealismo*, Visor Literario, Madrid, 2001, 240 páginas. (1ª ed. 1967)

- *Al amor de Vallejo*, Pre-Textos, Valencia, 1980.

MARTÍNEZ GARCÍA, Fernando, *César Vallejo. Acercamiento a hombre y al poeta*, Colegio Universitario de León, 1976.

- “Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. II, Madrid, 1988, pp. 641-715.

MEO ZILIO, Giovanni, *Estilo y poesía en César Vallejo*, (1ª ed., *Stile e poesia in César Vallejo*, Liviana Editrice, 1960), Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1996.

MONGUIÓ, Luis, *César Vallejo (1892-1938), Vida y obra*, Hispanic Institute in the US, Nueva York, 1952.

NEALE-SILVA, Eduardo, *César Vallejo en su fase trágica*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1975.

NIEBYLSKI, Dianna C., *The poem on the edge of the word: the limits of language and the uses of silence in the poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*, Peter Lang Publishing, Nueva York, 1993.

ORREGO, Antonio, *Mi encuentro con César Vallejo*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1989.

ORTEGA, Julio, *César Vallejo. La escritura del devenir*, Taurus, Madrid, 2015.

- *La teoría poética de César Vallejo*, ed. El Sol, Providence, 1986.

- “Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo”, *ibidem.*, pp. 731-737.

PAREDES CARBONELL, Juan, *César Vallejo: tipología del discurso poético*, ed. Libertad EIRL, Trujillo, Perú, 1990.

ROWE, William, *Ensayos vallejanos*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, ed. Latinoamericana Editores, Berkeley-Lima, EEUU, 2006.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Se han sublevado los indios*, ed. La Opinión Nacional, Lima, 1928.

VVAA, *Actas del coloquio internacional Freie Universitat Berlin*, ed. Max Niemeyer Verlag Tübingen, ed. Gisela Beutler, Alejandro Losada y Klaus Zimmermann, Berlín, 1981.

- “Lecturas de Vallejo: mistificación y desmitificación”, ESCOBAR, Alberto, pp. 19-40.
- “Las ediciones y estudios vallejanos: 1971-1979. Un estado de la cuestión”, SOBREVILLA, David, pp. 64-92.
- “Experiencia de la finitud e historicidad: César Vallejo y la reflexión dialéctica”, FARÍAS, Víctor, pp. 95-136.

VVAA, *Aproximaciones a César Vallejo*, comp. Ángel Flores, Las Américas, Nueva York, t. I/ t. II (458 páginas), 1971.

VVAA, *Aula Vallejo*, dir. Juan Larrea, n° 8-9-10, 1968-1971, Universidad de Córdoba (Argentina)

VVAA, *Camp de l'arpa, César Vallejo*, Barcelona, enero 1980.

VVAA, *Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a César Vallejo*, n° 454- 455, n° 456-457, Abril-Mayo, Madrid, Junio-Julio 1988.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, “Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo”, pp. 641-715.
- ORTEGA, Julio, “Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo”, pp. 731-737.

VVAA, *César Vallejo*, ed. Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1981:

- “Vallejo: víctima de sus presentimientos”, ENZENSBERGER, Hans Magnus, pp. 65-74.
- “César Vallejo, desde esta orilla”, VALENTE, José Ángel, pp. 107-118.
- “El César Vallejo que yo conocí”, ALEGRÍA, Ciro, pp. 155-170.
- “En torno de *Trilce*”, YURKIEVICH, Saúl, pp. 245- 264.

- “Visión de la vida y la muerte en tres poemas trícicos de César Vallejo”, NEALE-SILVA, Eduardo, pp. 265-289.
- “Algunos aspectos de lo “humano” en *Poemas Humanos*”, SALOMON, Noël, pp. 289-334.
- “*España, aparta de mí este cáliz*”, PAOLI, Roberto, pp. 347-372.
- “La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo”, MONGUIÓ, Luis, pp. 373-382.
- “Poesía, teoría, ideología”, FERRARI, Américo, pp. 391-404.
- “Vallejo entre la vanguardia y la revolución”, OVIEDO, José Miguel, pp. 405-416.
- “La nostalgia de la inocencia”, SUCRE, Guillermo, pp. 417-426.
- “El salto por el ojo de la aguja”, YURKIEVICH, Saúl, pp. 437-448.
- “Vallejo y la tradición del poeta visionario”, HIGGINS, James, pp. 449-468.
- “La Interrogante en la Poética de Vallejo”, BALLÓN AGUIRRE, Enrique, pp. 469-478.
- “La dispersión de la palabra: Aproximación lingüística a poemas “Vallejo””, MIGNOLO, Walter, pp. 479-496.

VVAA, *César Vallejo en la crítica internacional*, comp., Wilfredo Kapsoli, estudio de Iván Rodríguez Chávez, Universidad Ricardo Palma, Perú.

- “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo”, Rafael Gutiérrez-Girardot, publicado inicialmente en *Obra poética completa. Edición crítica*, UNESCO, 1988.

VVAA, *César Vallejo: La escritura y lo real*, ed. Nadine Ly, Ediciones de la Torre, Madrid, 1988.

VVAA, *En torno a Vallejo*, ed. Antonio Merino, Júcar, Madrid, 1987.

- VYDROVÁ, Hedvika, “Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*”, pp. 88-95.

VVAA, *Ínsula*, Homenaje a César Vallejo, nº 386-387, Madrid, enero-febrero 1979.

VVAA, *Sileno, Vallejo*, Abada, Madrid, nº 12, 2002:

- “Prosar el verso”, ANCET, Jacques, pp. 10-15.
- “Trilce 7”, JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, pp. 16-41.
- “De un futuro imperfecto”, BARJA, Juan, pp. 42-49.
- “Tiempo condensado. Metamorfosis de la experiencia poética del tiempo”, RÜHLE, Volker, pp. 50-60.
- “Criatura. De un informe sobre la nulidad”, PÉREZ DE TUDELA, Jorge, pp. 61-70.
- “El *epistopoema* de Vallejo”, SHARMAN, Adrian, pp. 71-76.

VVAA, *Visión De Perú*, Homenaje Internacional a César Vallejo, nº4, Lima, julio 1969:

- “Vallejo prosista en los años de *Trilce*”, PAOLI, Roberto, pp. 9-12.
- “Vallejo indescifrado”, BARGA, Corpus, pp. 15-18.
- “Vallejo y Los heraldos negros”, ESCOBAR, Alberto, pp. 19-25.
- “Vallejo y Darío”, GHIANO, Juan Carlos, pp. 93-96.
- “César Vallejo, desde esta orilla”, VALENTE, José Ángel, pp. 97-100.
- “César Vallejo y el lenguaje poético”, FERRARI, Américo, p. 131.
- “Vallejo, realista y arbitrario”, YURKIEVICH, Saúl, pp. 152-153.
- “El desgarramiento y el ámbito de la transferencia comunicativa en Vallejo”, LUZA, Segisfredo, pp. 161-168.

VALVERDE, José María, “Dos ensayos sobre César Vallejo”, *Estudios de la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952.

VEGA, José Luis, *César Vallejo en Trilce*, Universidad de Puerto Rico, 1983.

VEGAS GARCÍA, Irene, *Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

VON BÜLOW, Christiane, *César Vallejo: Allegory and the dialectic of Enlightenment*, Stanford University, 1984.

YURKIEVICH, Saúl, “En torno a *Trilce*”, *César Vallejo, Revista peruana de cultura*, ed. Julio Ortega, , Lima, 1981.

- “Tu diamante implacable, tu tiempo de deshora”, *Del arte verbal*, Galaxia Gutenberg, 2002.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABRAMS, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, ed. Nova, Buenos Aires, 1962.

ABRIL, Xavier, *Eguren, el Oscuro. El simbolismo en América*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1970.

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias*, Pre-Textos, Valencia, 1995.

ALLISON PEERS, E., *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1973 (2ª ed.)

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, tomo IV, *El Romanticismo*, Gredos, Madrid, 1982.

ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1976 (5ª ed.)

ARETA MARIGÓ, Gema, *La poética de José María Eguren*, ed. Alfar, Sevilla, 1993.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, FCE, México DF, 1965.

BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México DF, 1978.

- *Creación y destino*, I (Ensayos de crítica literaria), II (La realidad del sueño), FCE, México, 1986-1987.

BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Taurus, Madrid, 1998.

- “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, *Obras*, libro I, vol. 1, Abada Editores, Madrid, 2006.

BERNABÉ, Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren, (Lima, 1911-1922)*, Beatriz Viterbo Editora/ Instituto Estudios Peruanos, Buenos Aires, 2006.

BLUMENBERG, Hans, *Salidas de caverna*, Antonio Machado Libros, trad. José Luis Arántegui, Madrid, 2004.

BRAVO ROZAS, Cristina, “Los juegos terroríficos de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, Universidad Complutense, Madrid, 2002, pp. 171-192.

BROMBERT, Victor, *The romantic prison*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1978.

- “The happy prison: a recurring romantic metaphor”, *Romanticism. Vistas, instances, continuities*, ed. David Thorburn y Geoffrey Hartmann, Cornell University Press, Ithaca, 1973

BÜRGER, Peter, BURGER, Christa, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2001.

CARILLA, Emilio, *El Gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946.

- *El Romanticismo en la América Hispánica*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975, 3ª ed. rev. y amp.

CUESTA ABAD, José Manuel, *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*, Abada, Madrid, 2010.

- *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Abada Editores, Madrid, 2004.
- “El poeta de la nada moderna”, en BAUDELAIRE, Charles, *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2003.

DE LA FUENTE, Rafael (Martín Adán), *De lo Barroco en el Perú*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1968.

DE MAN, Paul, *La retórica del Romanticismo*, trad. Julián Jiménez Heffernan, Akal, Madrid, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava, Abada, Madrid, 2009.

- *Venus rajada*, trad. Juana Salabert, Losada, Oviedo, 2005.

DUQUE, Félix, *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología: Heidegger/Levinas, Hölderlin/Celan*, Abada, Madrid, 2010.

EAGLETON, Terry, *La función de la crítica*, trad. Fernando Inglés Bonilla, Paidós, Barcelona, 1999.

EGUREN, José María, *Obras Completas*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Mosca Azul, Lima, 1974.

FAVARIN, Patrick, BOÜEXIÈRE, Laurent, *Le dandysme*, ed. La Manufacture, Lyon, 1988

FLETCHER, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Akal, (1ª ed. 1964), Madrid, 2002.

FLITTTTER, Derek, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

GRÜNFELD, Mihai G., *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Hiperión, 1995.

JONES, Ernst, *On the nightmare*, The Hogarth Press, Londres, 1931.

JURETSCHKE, Hans, *Menéndez Pelayo y el romanticismo*, Editora Nacional, Madrid, 1956.

KRISTEVA, Julia, *Black sun: depression and melancholia*, Columbia University Press, 1989.

LACQUE-LABARTHE, PH. / NANCY, J-L., *El absoluto literario: Teoría de la literatura en el romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012

LLORÉNS, Vicente, *El Romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1989.

MARION, Jean-Luc, *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*, Sígueme, Salamanca, 1999.

NAVAS RUIZ, Ricardo, *El Romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990 (4ª ed.)

NÚÑEZ, Estuardo, *La poesía de Eguren*, Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1932.

- ONFRAY, Michel, *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*, 3ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1981.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “La viscera barroca. Historia de un corazón”, *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2012.
- ROMERO TOBAR, *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994.
- ROSENZWEIG, Franz, *La estrella de la redención*, ed. y trad. Miguel García-Baró, Sígueme, Salamanca, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*, trad. Juan Manuel Aragüés, Arena Libros, Madrid, 2008.
- SEBOLD, Russel P., *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, Gredos, Madrid, 1974.
- SILVER, Philip W., *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, trad. José Luis Gil Aristu, Cátedra, Madrid, 1996.
- VVAA, *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities*, ed. David Thorburn y Geoffrey Hartmann, Cornell University Press, Ithaca, 1973.
- VVAA, *Índice de la nueva poesía americana*, prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, El Inca, México/Buenos Aires, 1926.
- VVAA, *La poesía francesa moderna. Los precursores, los parnasianos, los maestros del simbolismo, los simbolistas, los poetas nuevos*, antología ordenada y anotada por Enrique Díaz-Canedo y Fernando Fortún, ed. Renacimiento, Madrid, 1913.
- VARDOULAKIS, Dimitris, *The Doppelgänger: Literature’s Philosophy*, Fordham University Press, Nueva York, 2010.